

الدكتور لويس عرض

دراسات
في
النقد والآدب



منشورات
المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر
ببيروت - لبنان



مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرَبِ

www.lisanarb.com

دراسات في النقد والادب

الدكتور لويس عوض

دراسات في النقد والذوق

الكتاب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر
منشورات بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
شباط (فبراير) ١٩٦٣

اللِّفْرَادُ

إلى الدكتور شروط عكاشة
اعترافاً بفضله على ثقافتنا الحمدلية

تصدير

هذه طائفة من المقالات والبحوث نشرت في صحيفة «الجمهورية» وصحيفة «الاهرام» خلال عامي ١٩٦١ و١٩٦٢ ، رأيت ان اجمعها لما بينها من وحدة عامة ، وهي أنها تعالج بعض آثار ادبنا المعاصر ، مؤلفاً كان او مترجماً ، شرعاً كان او ثرياً ، فصيحاً كان او مكتوباً للمسرح بالعامية المصرية . ومن هذه المقالات ما دارت حوله المعارض الأدبية في الصحافة العربية لما اشتمل عليه من وجهات نظر لم يألفها الناس ، ومثلها مقالاتي عن نجيب محفوظ وعن ادبنا المسرحي وعن ابن خلدون . والظاهرة الجديدة التي تستحق التسجيل هي ان الترجمة والتحقيق قد غدا لهما نصيب هام في توجيه الأدب العربي الحديث ، وقد اخترت لتوضيح ذلك نموذجين هامين هما ترجمة ثروت عكاشه لكتاب جبران : «عيسى ابن الانسان» وترجمة حسن عثمان «بلحيم» ذاتي .

وقد رأيت أن اضيف إلى هذه المجموعة اربعة بحوث عن «ابن خلدون» ، رغم أن ابن خلدون جزء لا يتجزأ من تراثنا الوسيط ، لأن هذه المقالات إنما كتبت ردآ على آراء فريق من العلماء والأدباء المعاصرين مثل ساطع الحصري ورشدي صالح من خدموا الفلسفة الخلدونية في السنوات الأخيرة خدمات لا يستهان بها بما وضعوا عن ابن خلدون من بحوث وما دبجوها من

مقالات ، ولاسيما عند اقامة مهرجانه الكبير في القاهرة في العام الماضي . وقد كان الحديث عن ابن خلدون منصبًا في اكثره على عبقرية هذا المفكر العظيم التي لم يجادل فيها احد ، وانما دار كل الجدل حول قضية من اخطر قضيابانا الفكرية ، الا وهي قضية عزلتنا الثقافية او مشاركتنا في التراث الانساني الكبير . وقد اتخد المتخدون من ابن خلدون لواء يتجمعون حوله ليؤكدوا ان العبرية العربية مختلفة عن غيرها من عبريات العالم من حيث أنها تبتكر كل ما تبتكر في فراغ تام مستعينة بملكة الالهام وحدها ، فهي لا تخضع لمؤثرات التراث والبيئة الفكرية والمادية ، أو باختصار أنها توثر ولا تتأثر . اما ايجائي عن ابن خلدون فهي تؤدي إلى نتيجة واحدة يمكن ان ننتفع منها ، لو صدقت ، في اتجاهاتنا الحضارية الحديثة ، وهي ان التراث الانساني تيار متصل كل ما فيه متداخل ومتلاطم ، وان كل جديد له مقدماته في القديم ، وان نظرية العبرية التي تشر في فراغ مطلق وعزلة مطلقة فكرة رومانسية ، قد تكون جميلة في شعر الشعرا و لكنها مجافية لأبسط قواعد التتحقق والتحقيق والحقيقة .

وإذا أراد القارئ ان يعرف ان كان هناك اتجاه ادبى محدد او « طابع عام » لأدبنا في الفترة الاخيرة ، فالجواب على ذلك واضح ، وهو بالمعنى . فتواءات الانتاج الرومانسي الذي تجلى في احياء ادب جبران وفي تجدد نشاط بشر فارس وحسين عفيف ، ثم في تفتح الرومانسية في نفس نجيب محفوظ ، قد صاحبه تجدد في تيار الواقعية الاجتماعية تمثل في اعمال لطفي الحولي ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة وفي تيار الواقعية الفردية تمثل في اعمال رشاد رشدي . فحصاد الفترة الاخيرة اذن حصاد مختلط يموج بالتيارات المتضاربة ، ولا ندرى بعد ان كان هذا مظهراً للخصوصية ام انه آية على بلبلة فنية راهنة .

لوبس عوض

جَبَهَتُ الْغَيْبِ

منذ سنين وسنين كان في صديق كريم يحب الجمال لوجه الجمال . أقول كان لأنه كان ولم يعد . وأقول لم يعد لأنه يتذكر الآن في مكان ما بجهة الغيب . والمهم الآن في هذا الصديق انه حين كان هنا ، كان يحب الجمال .

وحين أقول الجمال ، أقصد الجمال . لا ما أراه أنا ولا تراه انت جميلاً ، ولكن ما يراه كل الناس جميلاً ان رأوه . لهذا كان يعني بأناقة مظهره وبأناقة حديثه . وكان عالماً في جماعة العلماء ، فتألق في علمه كذلك . وكانت أضيق به أحياناً لفروط كلشه بالأناقة ، وأخشى أن تجور أناقته على علمه فلا يبقى منه الا شكل كثير ومضمون قليل . كنا على طرف تقىض ، ومع ذلك كنا متحابين ، كأنما احدهنا يكمل الآخر .

وكنت أعرف عنه ولعه بالجواهر وكريم الأحجار ، ويعرف عنى ولعي بالطبيعة العذراء وينابيع الحياة .. وكما كنت انطلق به في ادغال النفس وفي غابات الوجود ، وعلى ثلوج المرتفعات ، واقف به بين أنواع المحيط وعلى شفا البركان ، في الحقيقة وفي الخيال ، كان ينطلق بي كثيراً إلى شوارع المدينة حيث الشوارع انيقة والمدينة أنيقة ويقف بي طويلاً

امام فتراتن الصاغة وتجار المجوهرات .

وكان لا يمل الوقوف أمام الزمرد والياقوت وفيروز الطور التقى الأعراق .
وكان في قلبه مكان خاص لغريب الجواهر ومستجلب الأحجار . فكان
يمشي وأمشي معه الاميل بخثاً عن ماسة سوداء أو زبرجدة بلون اللهب ،
وكان يميز حجر اليشب من اللازورد ولوّلوًّو الأصداف من لوّلوًّو الخيال ،
ويعرف مئات الاسماء الأعجمية ، وأغلبها لاتينية ، لمئات الأحجار التي
تبرق تحت الضوء أو ييرق الضوء من خلاطها ، وأخرى ايضاً تجعل أشعة
الشمس فاحمة كالفحى الحجري .

وكنت اعجب له . فرغم ولعه الشديد هذا بكل حجر مضيء لا يكترث
بشراء شيء منها ، وهو القادر على ذلك ، ولم تعرف غريزة التملك سبيلاً لها
إلى قلبه يوماً .. وكان يكتفي بالوقوف أمامها الساعات الطوال يتمنى منها
في اعجاب أو يتفحصها تحف الخبير من وراء الفتراتن . واكثر عجبي
منه أنه كان يترك أغلب الدكاكين المطروقة التي تحطف بأنوارها أبصار
المارة في مزدحم الطرق ، وتطول وقته أمام حانوت صغير أنيق في
شارع جانبي صغير أنيق . كل ما فيها هادئ ومرتب ، حتى أقدام
السابلة على قلتهم هادئة ومرتبة ، والأضواء نفسها هادئة ومرتبة وبلا
عجب . وكنت أرفع بصري دائمًا إلى لافتة الحانوت فأقرأ عليها : «جواهري
الشرق والغرب : ب. ف. » ثم ادخل مع صديقي ونجالس صاحب الحانوت ..
فلا نتحدث في بيع او شراء ولكن نتحدث في تاريخ الجواهر ونسرح
في مروج الذهب . وكنت أنا أنصت إلى الحديث أكثر مما أشتراك فيه .

وكان مصدر عجبي أن حانوت «الشرق والغرب» هذا قليل البضااعة
إلى حد يلفت النظر . بل تخال لا ترى في الفتراتنة الزرقاء إلا مفرشاً كثيراً
الأطواء من أخضر المحمل الأسود وعليه عرضت حلية غريبة غامضة ،
تبعد أخذاء ، ولكن لا تعرف فيما استعملها .

فهي لا تصلح قرطاً ، ولا تصلح سواراً ولا تصلح قلادة على صدر

حسناً ، ولا تصلح تاجاً على مفرقها . وكان « ب. ف. » يضع تحتها بطاقة باسمها : « مفرق الطريق ». هكذا كان يسميها كما يسمى الفنان لوحته الفنية . أما داخل الحانوت ، فلم تكن به إلا أستار غزيرة من المخمل المتعدد الألوان ، متاهة للعين من النبيب إلى البرتقال إلى البنفسجي إلى الأرجوان . وهنا وهناك تدللت حلية دقيقة ولكنها لا تلمع . وفي وسط الأستار تدلل نصلان صغيران متقطعان مطعمان بكرم الحجر ، نقشت عليهما عباره « سوء تفاصيم ». غير هذا لم تر شيئاً الا « ب. ف. ». جالساً بين عدسته وصندوقه الزجاجي الآنيق يختار من آلاف الفصوص الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء ما يرضع به الفضة والنضار .

* * *

وكنت كثيراً ما أسئل صاحبي : وفيم تفضل « ب. ف. » على أشياهه من تجارة الجوادر ، فيقول : حين تعرفه جيداً تعرف السبب . أكثرهم تجارة جواهر ، يشترون ويبيعون ، أما هو فصانع خالق . ومضت الأيام وعرفت أن « ب. ف. » اسمه : بشر فارس .

ومنذ شهور فرغ بشر فارس من صياغة آخر تحفة له . وهي مسرحيته « جبهة الغيب : احدوثة شرقية في خمس مراحل » ورأيت هذه التحفة وامتحنتها بدقة ، وتذكرت صديقي الذي مضى ليتظر بعيداً . وقالت نفسي : ليته كان معنا : اذن لوقف طويلاً أمام هذه الجواهر الجديدة في حانوت « الشرق والغرب » .

ومسرحيته « جبهة الغيب » ، ليست مسرحية بالمعنى التقليدي ، فهي قصيدة بمثيل ما هي مسرحية ، وهي قصة بمثيل ما هي قصيدة ، وهي تتعمى إلى ذلك النوع من المسرح الرمزي الذي شاع في الغرب في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وكان بمثابة ثورة على المسرح الواقعي وتقاليده الحاطئ الرابع التي وضعها ابن سينا وتلاميذه ، وهي بمثابة احتجاج كبير على الاتجاه نحو عزل الشعر عن الحياة ونفي الخيال من وجه الأرض .

هذا اتجه هذا المسرح الرمزي أكثر ماتوجه إلى أحياء الأساطير القديمة واتخاذها مادة للتعبير المسرحي . وهذا ما فعله بشر فارس حين اتخذ من اسطورة الرجل والجبل مادة لمسرحيته .. وهو يسمى هذه الاسطورة شرقية . ولا أعرف حقاً أن كانت شرقية أم غربية أم من صنع خيال بشر فارس نفسه . أما هذه الاسطورة فهي بسيطة ومركبة معاً . في زاوية من زوايا الأرض جبل أجرد وعند تسكن عند سفحه قرية ضئيلة ولا همة . وكان أهل القرية رغم هؤولم يرون في هذا الجبل صورة الله أو المعراج إلى السماء . وكان هذا الجبل فوق روعته صاحب آلاء عليهم ، يقيهم الزعزع وفي فيه العظيم يستظلون من الهجير . فلم يكن غريباً أن يوْلَهُ أهل القرية هذا الجبل ، وماتوجهوا إليه بأبصارهم الا توجهوا مصلين كأنه قبلتهم .

وكان على رأس الجبل غار محفور . حضره في القديم طائر هوى من السماء وزرع في الغار عشاً أبيض ، من أكل منه ظفر بالحياة الأبدية ولم يعرف الموت إلى قلبه سبيلاً . وكان الطريق إلى القمة وعرّاً محفوفاً بالمهالك . فلم يصعد إلى قمته إلا رجالان من أهل القرية . ولكن أحدهما عاد كسيحاً والآخر عاد كفيفًا . ولا يعلم أحد أن كانا قد أكلَا من عشب الخلود أم لم يأكلَا . كل ما حدث أن أحدهما أراد أن يحمل الأبدية فلم يقو على حملها وارتدى كسيحاً ، وإن الآخر أراد أن يناظر الشمس عيناً بعين فأطفأ وجهها نور عينيه وارتدى كفيفاً .

وجاء ثالث من أهل القرية اسمه فدا ، يطلب الغار المحفور في رأس الجبل . وتتألب عليه أهل القرية ينهرونه ويستعطفونه أن يعدل عما انتوى لثلا يصييه ما أصاب الكسيح والكفيف . فردهم فدا قائلاً :

— إنما رغبا في الأبدية طمعاً فيها وحدها . أما أنا فأطلبها لتنقاد ، لأحسن بأنني ظافر . هما رغبا فيها للنعم بالحياة الباقة ، وأنا أطلبها لأصرعها وكان بين أهل القرية فتاة عاشقة له اسمها هنا ، تحبه على استحياء . دأبت تقول : « لا تذهب إلى البيت المنقول » . ولم تكن تعلم أنه يحبها كذلك ،

فناها قائلًا : « يا حبيبي .. » وأخذتها الرعشة حين عرفت أن حبيبها يحبها .. وحين يفترق اللحم من اللحم « يحسن بالالفاظ أن تنفع دمًا » في كلمات الوداع . وألحت الفتاة فقال : « .. الحب والحمل كالبريق الذي في الياقوت الأصفر الرقيق : ماء رعاش في تاريح الجواهر ، فوق الوصف ودون اللمس .. الحب والحمل وماء الجواهر لا تفعل فعلها الا اذا رفت وراء حجاب شفاف .. يا حبيبي ». .

هنا أيضاً سبب آخر يجعله يتلمس غار الأبدية . لا حب ولا جمال خليق بعبادة المبعد الا من وراء حجاب شفاف ، فالحجاب الشفاف وحده تتجلىحقيقة الحب والحمل . وحين عادت هنا تلحف على عاشقها ان يعدل عن مساعه عاد يقول : « أتخشنين أن تشغلي الأبدية عنك ؟ لا أهواها ولا أشتتهما ، إنما أريد ان أذلاها . أنت تغارين منها لأنك تحسين ما تكون هبتها لي . ستهب لي سرها ، ويشق عليك أن ينافس سرك الدائم في صدرى سر داخل . ثم تحسين أن الأبدية شيء يماثلك ، شيء يمنع السعادة .. لا تغارى يا حبيبي .. سأجعل الأبدية سلماً إليك . فأجلس إزاءك ندأ الى ند : أنت امرأة تبسيط الدنيا لحبيبها فيسع الأشياء كلها ولا يسعه شيء ، وأنا رجل قد نزع قدمه من ورطة الأرض .. كفي عن معنى » .

أما الإمام في القرية فله وجهة نظر أخرى تدفعه إلى التدخل لمنع فدا من صعود الجبل . ان السهل سهل ووادع فقيم صعود الجبل ؟ فيه كل الأشياء التي تحتاج إليها : « لكي تخيط بها لا تحتاج أن تزيد مع فلتات المذيان ، هذيانك : يهرول ، يجمعج ولا يجدي . أما نحن فنمسي ، ولا نتسكع ، إلى غاية مبيتها أسفل الجبل » فيجيبه فدا قائلًا :

« خطأ ! ما دامت السماء ترقينا فليس الوجود سوى اندفاع ، ينبوعه وحدان ، في تموح وتؤثب .. ما دامت السماء ترقينا ». ولكن هذا عند الإمام تمجيد وإلحاد . ثم إنه يخاف ارتقاء الإنسان إلى السماء ، لأن السماء تعطينا ما هو مأذون به وتحجب في جبين الغيب ما هو محظور معرفته ، فلماذا الطاول ؟

«الليل راصد لأبهة الشمس ، القحط يتوعد مرح الأرض . الموت يمحضي على الإنسان ضحكاته : هكذا الكون ترتبه أسوار الت الدر ». .

فيجيئه فدا قائلًا : «تعذبه .. اسوار : تخوم مرتجلة ، مفازع ساجية . سرعان ما تهار اذا رجمت خلسة بنظرة . لا نظرة من حدقة جنت بغار السنابل ، ولكن من حدقة حرة ، هي للروح طاقة ». .

و واضح من كل هذا ان الامام يمثل المقطع الجزئي المحدود الذي يفصل بين أمور الأرض وأمور السماء ، ويقبل «الناموس» راضياً كما في الشريعة الموسوية . أو فلننقل ان الامام هو «الناموس» نفسه مجسداً . أما فدا فهو يمثل الوجدان الذي يكون به الوجود ، الوجدان الذي يزيل كل الحواجز بين الأرض والسماء ويرى ان قبس الله في الانسان ، وهو الكلمة ، نزاعاً أبداً للفرار من سجن الجسد وللعودة إلى نافورة الاله القديسي التي اشتقت منها . وما يسميه الإمام «عجرفة» وتطاولاً من الانسان على أريكة الله ، يسميه فدا عودة الانسان الى الكل الحر والتساوي في الجوهر بالخلص من العرض . أما الفلاحون في القرية فيفهمون منطق الإمام ويسخرون من تطلعات فدا

ولكن غير الفلاحين الأغبياء هناك الفتاة الجميلة زينة وهي فيما يبدو راقصة القرية ، أو تجيد الرقص ، وهي مدللة بحب فدا ، ولو استطاعت ان تمسك بطرف ردائها لتنمّعه من الصعود لفعلت وتمنح زينة نفسها هبة لفدا لتغريه على البقاء ، ولكنه يشيح عنها قائلًا : «يا ضيعة الهبة اذا تحلت نفسى عن جوهرها في سبيل نفس أخرى » وهي لكثرة حديثها عن الورود والبساتين وحاجتها الى الري والسقيا تذكرنا بالطبيعة في الربيع اذ تبرج تبرج الأنثى تصدت للذكر كما كان ابن الرومي يقول . اوقل هي رمز الحياة الجسدية أو زينة الحياة الدنيا ، أو هي امنا الأرض نفسها التي يستنقق رحمها دائماً أبداً الى أن ينحصب من الروح ، وتبعز من فرار الروح عنها الى السماء ، فلا حياة لها الا بزواج الأرض من السماء ، هذا الذي بغيره تصبح كتلة باردة خامدة . وحين تجرب زينة

مع فدا كل أساليبها وفشل ، تقول غاضبة :
« ستكون أنت القربان ، أنت ! اسمك الذي طالما ناغيته فدللته بين
جواني سأطروحه في حفرة الغل » وحين يجيب : « أنا الذي تحسينه في تلك
الحبيبة الغامضة . هنالك حيث الحواجز بين الحب والبغض تنهزم .. » تقول :
« إنما أنت وهم قائم » فيجيبها في هدوء : « مثل كل حقيقة » .
وهكذا يخرج فدا إلى الجبل رغم الجميع . وكانت علامته أن يلقي اليهم
كل يوم حجرًا من قمة الجبل دلالة على انه حي . وذات يوم انقطع الحجر
فظن الجميع انه مات . ودلت في أرجاء السهل صرخة : انه مات : ودخلت
هنا كوخها ، وفي الكوخ ذلت حتى ماتت .

وذات فجر نزل فدا من قمة الجبل الى قريته ، فاستقبله أهلها مبهوتين
كأنهم يرون سحراً . ولما استوثقوا من انه لا يزال حيًّا ، سأله أحدهم لم
كف عن إلقاء الحجر ، نظر اليهم نظرة المنكر لهم وأجاب : « الى من ألقى ؟
إليكم ؟ » وفهم من هذا انه صعد وصعد وأوغل في تيه الأبدية حتى تقطعت
الوسائل بينه وبين الأرض . ولكن حين يعام فدا ان هنا ماتت ، قتلها الحب
حين ظنت انه قضى ، قتلها الحجر الذي لم يسقط ، يلم أطراف ردائها ويتولى
عنهم قبل ان يعلموا منه ان كان قد أكل من عشب الأبدية أم لم يأكل . ولكننا
ندرك انه أكل من عشب الأبدية حين كف عن مكاللة الأرض بإلقاء الأحجار .
ويرتقي فدا الجبل الى الغار ، الى قمته ، تودعه زينة بنظارتها وكأنها تصعد
معه الى الخلود ، رغم أن بريق الأرض لا يزال يختطف بصرها ، فقد تبدلت
نفسها ومستها من تجده نفحة ولكن زينة كانت منقسمة على نفسها ، تتمى
له أن يعيش في كنف الأبد ، وتتمى أن يعود اليها ولو جثة هامدة قائلة :
« آه ! تسقط فألام النشار فأحضرته .. أحضرتك .. اذا أخساع المرء ذاته فما
أسعده حين يضم أشلاء تختلج ، اشلاء الجسد الذي هاجرت اليه ذاته » .
ويسقط فدا من قمة الجبل ، فهو جثة هامدة . أصابه دوار الأبدية ، فلم
يقو على احتمال الأعلى ، وعاد الى أمه الأرض .

وتجمهر أهل القرية حول جثمان فدا مودعين ، وقالت النسوة انه عشق محظية
أسمها المنية ، أجمل واختل منهاج جميعاً . وقال الامام : بل احرقوا جثمان
هذا الكافر فهو لا يستحق أن يوسد تحت ثرى الأرض الطاهرة التي انكرها ،
وهو الذي تحرش بالسماء في وقاحة فأصابه الدوار . أما زينة فتقول في رثائه :
« مضى الى العلياء يستطلع . هل وجده ؟ ليس المهم أن يجد .. ما كان للانسان
أن يقتتحم أريكة الله ، وما أراد الله أن يهتك سريرة الانسان ، والا عاث
في جنات الخصب طوفان .. الخير كله أن يتلمس الرب أثره في عبده ، وأن
ينتب العبد عن نصبيه من ربه : غوصة فعثرة فرحة ، فتضور فتجلد ثم صدمة ،
يكون من ورائها الفوز ، فوز يبره حوار ، موائقه شهقات مختضر .»
وهكذا يوسدونه التراب . وأياً كانت نهاية هذه التجربة ، فقد أصبح
أهل القرية من بعده لا ينظرون إلى الأرض ، ولكن يحدقون دائمًا أبداً إلى
ال العلياء ، الى الغار على قمة الجبل ، كأنه لا يزال يقيم في الغار .

هذه اسطورة الرجل والجبل التي سماها بشر فارس « جبهة الغيب »
وتناولها تناول المسرح الرمزي . وليس كل عناصر هذه الاسطورة جديدة .
فبحث الانسان عن عشب الأبدية بحث قديم ، وتنسم الانسان الذرا العاليات
التماساً لأعتاب السماء قديم . ولكن تناول بشر فارس للاسطورة تناول جديد ،
جديد في مراميه جديد في قالبه .

هو جديد لأن فدا ، حين بلغ القمة ، أصاب طرفاً من الألوهة والتجرد
كان مستطاعاً أن يعيش كآلة الاولئ في العزلة الأبدية بعيداً عن غبار الصعيد
لولا شيء واحد هو الحب . بالحب صعد إلى السماء وبالحب هوى إلى الأرض .
فحين ماتت هنا زال عنه المجد وقد جناحاه الرياش فعجز عن الطيران ،
وعاد الله لحمًا من هذا اللحم .

والأفكار المسيحية شائعة في « جبهة الغيب » شيئاً لا نجد له الا في أعمال
جبران خليل جبران . ففدا ليس الا ابن الانسان الذي ثار على « الناموس »
وتصعد جبل الزيتون لينزع الحياة الأبدية لبني البشر ويثبت حقهم في الخلود ،

لا على الأرض ، ولكن في السماء . وفدا ليس الا ابن الانسان الذي داوه
ومكمن الضعف فيه هو كبده الذي يجلس فيه حب البشرية جلسة الملك المتكبر
على أريكته ، فقتله الحب كما يقتل الحب البشر ، وكان لحمه ودمه هو
«القربان» ، قربان هذا العالم نحو عرش الله . ومن هنا كان اسمه «فدا» والازدواج
المتمثل في شخصية العاشقة بالروح ، وهي هنا ، والعاشقة بالجسد ، وهي
زينة ، هو الازدواج القائم في طبيعة الانسان ، فهنا هي الروح وزينة هي المادة ،
وكلاهما محب لابن الانسان على طريقته الخاصة . وان كنت لا أكتم القارئ ،
ان بشر فارس وفق في رسم شخصية زينة أكثر مما وفق في شخصية هنا التي
دخلت مسرحه وخرجت منه تافهة باهتة لا يحس بها أحد ولا تخس بأحد .
والصراع بين فدا والامام هو الصراع بين ابن الانسان والناموس ، ذلك
الصراع الذي نشب بين المسيح والفريسين حول شريعة موسى أي حول
ذلك الموضوع المختصر البسيط : أيحكم العالم بالحب أم يحكم بالقانون .
ومن هذا ترى اولاً انك ازاء مسرحية قوية من مسرحيات «الأسرار»
هذه التي ألفت شيئاً منها في «دموع ابليس» منذ سنوات ، وان كان الصراع
في «جبهة الغيب» صراعاً بين رموز مسيحية صريحة . ومنه ترى ثانياً ان
بشر فارس هو في صنيعه احياء جبراني أصيل من حيث التوسل بالرمز
للإعراب عن خلجان الوجдан . ومنه نعرف ثالثاً ان بشر فارس رغم انتمامه
لمدرسة «الأسرار» ورغم انتمامه لمدرسة جبران صاحب حساسية فنية خاصة
لا تجد لها عادة في جماعة الأسرار ولا في جماعة جبران .

حساسية نحو اللفظ أخذها عن مالارمية ورامبو وأشياعهما في أواخر القرن
الماضي ، تخمس ان اللفظ والمعنى شيء واحد ، لا تفرق بينهما . فبشر فارس
اذ يدخل في عراك مع المعانى يدخل أيضاً في عراك مع الألفاظ ليستولد من
الألفاظ جديد المعانى . فهو يقف ، لا بل هو يجلس ، أمام الألفاظ في صير
واناة ، وفي يده عدسة الجواهري وقبالته صندوقه الزجاجي المليء بآلاف
الفصوص والأحجار الكريمة اليتيمة التي نعرف اسماءها والتي لا نعرف

اسماءها وهو يرصن ويطعم ويدبج ويصقل وينشر الماسة بالمساة ، ويثقب
مستصغر الأحجار بدقيق الأبر ، حتى تكل وتمل وأنت تراقبه ولكنك لا يكل
ولا يمل . بل أكاد أقول ان هذا الصانع الماهر يجد لذة شيطانية في امتحان
صبرك على دقه أو يجد لذة شيطانية في اثبات براعته للناس . ولا شك انك
واجد بين هذه الفصوص الكثيرة الغريبة التي لا تمحى من الزمرد الأبيض
والياقوت الأخضر والزبرجد الأزرق والماس الأحمر عدداً لا يأس به من
الزلط والمحصى ومن قطع الزجاج البخس وكل حجر غير كريم . وهذا ما
صيغ تلقائية جران وانطلاقه رغم ان الاداة واحدة وهي : الخيال ..

البُلْبُلُ وَالوَرَدَةُ

لست أذكر متى لقيته ولا أين كان ذلك ، ولكنني أذكر اني لقيته منذ نيف وعشرين سنة ، لقيته دقائق معدودات ثم لم أره من بعدها ، ومع ذلك فقد انطبع في ذهني منه صورة رجل مفرط في التألق قليل الكلام ، يفر من صحبة الناس ، لا أعلم عن تعال أو عن شرود في طبعه .

وكنت أقرأ له ، يكتب قليلاً فأقرأ له القليل الذي يكتب ، ولم أكن أحب شعره رغم أنه منذ نيف وعشرين سنة كان ظاهرة في حياتنا الأدبية يتحدث عنه الأدباء والمتآدبين وتحتفل له الندوات الأدبية . ولم أكن أحب شعره كثيراً لأنه بدا لي شعراً مفرطاً في التألق .

ومن حين لحين كانت تترامي الي انباؤه ، أنباء هذا المستشار الصموم في حديث الأدباء عن الأدباء ، فكنت أسمع عنه انه اتخذ لنفسه داراً في الجيزة ذات حديقة غناء ، فكان يترك الدار ويقيم في الحديقة حيث ابتهى لنفسه كوخاً من البوص أو ما شابه ذلك ، ومن كوخه الغريب هذا كان يتأمل زهور حديقته أو ينادي طيورها . أو اسمع عنه انه كان يعيش بداره في نجم حمادي على نفس هذا النسق الشاعري ، فيخرج إلى حديقته مع باكر الصباح في بنطلون قصير لا يعبأ إن كان الفصل ربيعاً أم شتاءً ، وهناك مجلس عامة النهار

وربما بعض الليل بين أشجار حديقته المفروضة التي نفضت عنها أوراقها تحت
شمس ينابير الباردة أو تحت ليله القارس الميت ، لعله يسمع هزاراً يصدح
رغم الشتاء أو ببلأ يتوجب لأن الورد لا يطلع الا مع الربع .
وحيث صدر ديوانه الأخير الذي يحمل اسم «الأرغن» وقرأته عادت الى نفسى
كل هذه الذكريات ، ومضيت أفكراً ان مثل هذا الشعر لا يمكن أن ينبع الا من مثل
هذه النفس الشاعرة . ولكن حين صدر ديوان «الأرغن» ، فالكتاب ديوان رغم
انه لا يقول ذلك ، قرأت فيه عدة معان لم أكن أقرؤها فيما سلف من أعماله .
قرأت أولاً أن صاحب - الأرغن - وهو المستشار حسين عفيف ، كان
أولى به أن يسمى ديوانه «الناي» لا «الأرغن» ، لأن صوت الأرغن
صوت عميق غليظ ، أما صوت شعره فقيق وحنون كصوت الناي الرقيق الحنون .
وقرأت ثانياً أن حسين عفيف قد أصاب نضجاً عظيماً في ديوانه الأخير
هذا ، فلم تعد فيه تلك النبرة المتعالية التي كانت تميز شعره الأول وانه رغم
احتفاظه بأناقة شعره لفظاً ومعنى لم يعد مسرفاً في الاناقة الى الحد الذي كان
فيما مضى يخرج الصدر ويستفز النفس .

وعرفت أخيراً ان سر انطواء حسين عفيف وفراره من صحبة الناس
لم يكن غطرسة ولكن حزن عميق قديم من تلك الأحزان العميقة القديمة التي
تستقر في النفس وتکمن مدى الحياة ، يحملها صاحبها معه وكأنه يحمل صلبيه
على طريق العذاب . وهو صليب لا يحمله المرء على كتفه كما كانوا يفعلون
في القديم لأنه صليب باطني يحمله الانسان في داخله كما يحمل هيكله العملي .
تقول ، وما صليب حسين عفيف ، ذاك الذي يحمله في داخله كما يحمل
هيكله العملي ؟ فأقول هو الحب الأول الذي لم يستطع الفكاك منه أبداً رغم
مضي الأيام والسنين . ولقد حاول أن ينتقل كالفارasha من زهرة إلى زهرة
أو كالطير من غصن إلى غصن ، ولكنه كان دائماً أبداً يعود إلى جبه الأول
وإلى ذكريات جبه الأول . فحسين عفيف اذن شاعر صاحب حب كبير ،
وحسين عفيف اذن قد وقف عند جبه الأول الكبير ، فهو أسير هذا الحب

وأدبه أيضاً أسير هذا الحب . أما في الحياة فلن يعرف أحد عن حبه الأول الا خلصاؤه وأما في الأدب فأوضح من الواضح ان حبه الأول كان أدب المنفلوطي وأدب الزيات أو قل ما ترجم المنفلوطي والزيات وأمثالهما عن الفونس كار ولamarتين وجوته ، وما أنشأ أمثالهما على غرارهما .

أحب حسين عفيف «ماجدولين» و«رافائيل» و«البحيرة» و«جراتزيللا» و«alam فرتر» ، أحب النظارات والعبارات والزفرات والأهات وكل تلك الحرق الجميلة التي يتحرق بها العاشق الرومانسي ، أحب الزهور والطيور فلم يعد يرى غيرها أو يصغى إلى نشيد غير نشيدها ، فهو سجين الحديقة الذي نسي العالم كله لانه وجد في الحديقة عالمه . وفي ديوانه «الأرغن» عدد من الزهور والطيور لو وزع على مائة ديوان لكفافها وفاض عنها . حتى ألفاظه التي يتلقاها في حرص بالغ جميلة وهشة كالزهور الجميلة الهشة ، وهي مفردة وصادحة كالطيور المفردة الصادحة . النوم عنده اسمه الوسن والنور اسمه السناء والأصابع اسمها الأنامل والغصن اسمه الأيك والمرأة اسمها الغادة والقبر اسمه الرمس والأفق عنده وردي والقلب عنده قيثارة والنغم عنده «مسكر» والرعشة عنده مقدسة والغناء عنده «شدو» وأهازيج . ان كانت محبوته «وردة» فهو «البلبل» الذي يغرد للوردة ، وان كانت محبوته «زهرة» فهو «النحله» التي ترشف رحيق الزهرة ، وان كانت محبوته «فراشة» فهو الشمعة التي تحترق بها الفراشة .

وليس هذا الاسلوب في الشعور والتعبير من خصائص حسين عفيف وحده فهو من خصائص عامة الرومانسيين ؛ فمنذ أن قال الشاعر بيرانجييه «قلبه قيثارة معلقة

ما إن تمسها حتى تتجاوب بالأصداء»

أصبح قلب كل عاشق قيثارة تتجاوب بالأنغام ، أو كما يقول حسين عفيف

«كما لو كان قلبي قيثارة ، وحبك الأنامل التي تداعب أوتارها ». ولست

أقصد بهذا ان حسين عفيف شاعر مقلد يقطف زهور الرومانسيين ويخلل بها عروته . كلا . ففي أناشيده لمسة خالقة واضحة تضيع أحياناً وسط هذا البيان الروماني التقليدي ويتجلّى أحياناً رغم هذا البيان . انظر الى هذا الوصف الذي يذكرنا بخلق باندورا في الأساطير ، وكيف زيتها الآلة لتخلب بها لب الانسان الضعيف المفتون كما خلبت حواء لب آدم .

« كان الليل يعشّقها وهي لم تزل في المهد ، فحنا الظلام عليها وهي نائمة ، وكحل أجفانها بقبلة . وحبا القمر على سفوح الربى ورسم على فمه ابتسامته « وفي الصباح ، هرع الضوء لعينيها فقامت للحظهما قيامة . وعصر الورد ورقه على وجنتيها فتضرجتا . ثم سكب الفجر نداء على جسدها فتعطّر . « ولقد مال الغصن يرّضعها من لبّه فشبّت مشوقة . وهبت عليها نسمة صبا علمتها الثنّي . كما غرد بليل فلقنها الكلام »

« وفي ذات خريف ، بزغ صدرها مع نصف الرمان ، فعشّقتها . »
تقول : وما الجديد في كل هذا ؟ شاعر قال : « وأمطرت لوّلوًّا من نرجس وسقط ورداً وغضّت على العتاب بالبرد » وآخر قال شيئاً من هذا المجاز في وصف مفاتن المرأة وتشبيهها بمحاتن الطبيعة ، فجاء حسين عفيف ونبّح هذا النهج الذي جرى مجرّى التقليد بين الشعراء منذ أن تعلم الانسان كيف يلثّن بالشعر . ولكنني أقول ان الجديد في هذا ليس المجاز ولا الاستعارة ولكن شيئاً آخر لا نجده في البديع العربي كثيراً ، وهو « التشخيص » اي تجسيد المفردات والصفات وجماد الاشياء في صورة الاحياء . وهو اشيع ما يكون في الشعر الاوروبي واندر ما يكون في الشعر العربي .

ولن يجد قارئ حسين عفيف مشقة في ان يتبنّى لأول وهلة ان هذا الشاعر رغم مسيره على النهج الروماني المألوف يحاول داخل هذا الإطار ان يفرد بأسلوب يميزه . ويتجلّى هذا في بعض تعبيراته غير المألوفة كقوله : « ولقدميك في قلبي دبيب ، وعلى اوتاره منك نغم ، يا ذات الكعدين المستديرین کشّقی مشمشة ، والساق الممتلة المجدولة وعليها من الزغب

اطياف كالذهب . »

اما دبيب المشوق على قلب العاشق وما كان على شاكلته فمعنى مألف
عند عامة الشعراء في الشرق والغرب ، كقول الشاعر يتس « خففي الخطوط ،
فعلى احلامي تغطرين » كذلك ، أوتار القلوب قديمة . اما الكعب المشمشي
والساقي المجدولة فلست أظن اني صادفتها في اي شاعر من اعرف من
الشعراء .

ولاشك ان وسط هذه الاناشيد الحزينة في رفق ، الرفيقة في حزن ،
تحجل عذابات جنسية شديدة مما يعذب كل الناس ولاسيما الشعراء . والنشيد
الثلاثون الذي يبدأ : « رب هب لي من العيد مجموعة مختارة كطاقة الزهر
توعدت اشكاله . » من نفس النسيج الذي نسجت منه قصيدة أوليفيد الحالدة
في ديوانه « فن الحب » حيث يعلن الشاعر أنه وراء الحملان حيث وجده ،
 فهو يحب الشقراء ويحب السمراء الخ . وقد خلد هذا المعنى وتتجدد في
شعر الشعراء الغربيين حتى وصل اليها ووصل الى حسين عفيف الذي
يصلி من اجل « الشقر كأنهن الجعة .. والسمر كأنهن نبيذ .. والمضرجات
الحدود تضاجع الورود والشاحبات كطيف القمر .. الخ »

وعندي ان القوة الحقيقة الحافظة في هذا الديوان هي موسيقاه المرهفة
القوية البنيان في وقت واحد . فمهما اختلف المخالقون في عبارة هذا
الشعر وجمودها عند مقامات المنفلوطي والزيارات او عواطف هذا الشعر
وجمودها عند الحب الاول ، ومهما اختلف النقاد في تشخيص هذا المرض
الرومانسي الجميل ، فلن يختلفوا في شيء واحد ، وهو ان حسين عفيف
موهبة على الإيقاع في الشعر المثبور ، او في الشعر الحر كما يتبعي ان نسميه ،
قل ان نجدها في اي شاعر آخر من مدرسته . بل موهبة لا نجدها الا في
افضل الشعر المنظوم . استمع الى قوله :

« أبداً يفوح منك عطر العناق ويبيل شفتيك رحيق القبل . »
او قوله :

« يا حلوة العينين سبحان من كحلك ! في ليل عينيك يخلو لي الوسن .
فأحدق فيه واحلم . واتمنى ان لا افيق . »
أو قوله :

« نامي ما شئت واحلمي ، يا من فرشت لي تحت التجموم ومددت
من الشوك مهادي ومن الورد مخدعك . »
وهو يتحايل على هذا الایقاع البديع « بتعشيق » الاوزان والتفاعل
اذا صح هذا التعبير ، وبالتالي ينبع ایقاع القرآن يقتبس منه ما يستطيع ؛
كما في قوله :

« والصبا والحمل الطاغي ، والأئونة الصارخة تنادي .. الخ . » وبالانفاس
من كل نغم عذب في مشهور الشعر والنثر . من اجل هذا نحييه ونقول انه
استطاع بديوانه هذا ان يثبت للناس ان الشعر المنشور لا يقل شاعرية عن
الشعر المنظوم ، وان يقيم حجة كل من يرفضون تعريف الشعر بأنه الكلام
الموزون المقفى .

ابنُ الْأَنْسَان

بعد ترجمة «النبي» و«حديقة النبي» بـجبران خليل جبران قدم لنا الدكتور ثروت عكاشة كتاب «عيسي» لشاعر المهرج المعروف . ومن هذا الكتاب نعرف أيضاً ان الدكتور ثروت عكاشة قد أعد ، أو لا يزال يعد ، ترجمة كتابين آخرين من كتب جبران هما «رمّل وزبد» و «أرباب الأرض» وأنه أعد ، أو لا يزال يعد ، دراسة بقلمه عن أدب جبران وفلسفته ، وإن هذه الجبراينيات الثلاث في طريقها الى المطبعة . ومن هنا ترى مبلغ حب هذا الأديب المصري لأدب ذلك الأديب اللبناني ، ومبلغ وفاته لأعماله وفاء من يحسن باثقال أمانة روحية أخذها ولا بد أن يؤديها .

وأول سؤال يتबادر إلى ذهن القارئ ، قارئ جبران وثروت عكاشة هو : ترى ما سر هذا السحر الأبيض الذي سحر به جبران مترجمه وتلميذه الروحي ، فالمعروف ان جبران قد أخذ عن الشاعر العظيم بليلك شيئاً مذكوراً ، والمعروف أنه اخذ عن الفيلسوف العظيم نি�تشه شيئاً مذكوراً ، والمعروف أيضاً انه في طريقه من بليلك الى نি�تشه أخذ أشياء وأشياء عن شلي العظيم وعن هوبيتمان العظيم . وكل من يعرف شيئاً عن الآداب العالمية وعن الفلسفات الإنسانية يعرف ان بليلك وشلي وهوبيتمان ونি�تشه طبولاً تدق عالية فيسمعها .

كل محب للأدب والفكر في كل ركن من أركان العالم المتمدن . أما طبول جبران خليل جبران فهي طبول خافتة لا يبلغ صوتها الا مسامع عشاقه من أبناء الشرق القريب . رغم انه كتب كثيراً بالإنجليزية فهو في متناول الحكم العالمي .

ولا شك في أن كتاب ثروت عكاشه المنتظر عن أدب جبران وفلسفته سوف يخلو عند ظهوره كثيراً من أسباب هذه الفتنة القوية . ولكن لا أحسبنا بحاجة إلى انتظار ظهور هذه الدراسة ، ففي كتابات جبران نفسه وفي مقدمات ثروت عكاشه ما يكفي للإبانة عن هذه الصلة الحميمة بين الكاتب ومتجمه . ولقد حاولت في أبحاث سابقة أن أوضح ظاهرة جديدة في حياتنا الأدبية ، وهذه الظاهرة هي حركة الإحياء الرومانسي التي انتعشت في السنوات الأخيرة عقب انتهاء المدرسة الواقعية وربما نتيجة لانتهاها .

وقد كان الدكتور ثروت عكاشه بشيراً من بشائر هذا الإحياء الرومانسي بما قدم من كتب وأنحصها ما ترجم عن جبران ، وظللت حائراً فترة ما لا أدرى ان كان ثروت عكاشه مجرد جدول فريد أو ظاهرة عارضة ليست لها نظائر ام انه جزء من اتجاه أدبي أعم منه بكثير ، اتجاه باطني مستتر يتنتظر اللحظة الخامسة ليتحول الى حركة بالمعنى الصحيح . فلما ان ظهرت مسرحية «جبهة الغيب» للدكتور بشر فارس بعد صمت طويل ، ثم ظهر ديوان «الأرغن» للمستشار حسين عفيف بعد صمت مدید ، أخذت ارجح ان توادر هذه الظواهر انما هو بمثابة عودة أشباح أو عودة أطيااف كانت مألوفة بينما حتى الحرب العالمية الثانية ثم انزوت او توارت أمام زحف المدرسة الواقعية . هذه الأشباح والأطيااف هي أشباح مدرسة المهجر ومدرسة المفلوطي ومدرسة ابو لو وأطيافها ، وهي مدارس مهما اختلفت في مناهجها فمقاصدها لا أقول واحدة ولكن متشابهة ، وهي الثورة على العقل كأداة اولى في تناول الحياة ، وهي الثورة لتحرير العاطفة والوجدان والخيال وربما الحواس أيضاً من ربقة العقل ، وهي أيضاً الثورة على الشكل لتحرير المضمون ، وهي الثورة

على منطق العلم وعلى فلسفة المنفعة وعلى المذهب الوضعي .

هذه اذن هي المبادئ الرومانسية التي اجتذبت الدكتور ثروت عكاشة الى أدب جبران ومدرسته . أما عن تحرير المضمون من نير الشكل وتحرير المعاني من نمير الألفاظ ، فيقول ثروت عكاشة « ومهما يكن من شيء فقد حددت هذه الثورة طريقها ، فعنيت بأن يكون الأساس في التعبير سيطرة المعنى على الصورة اللفظية . » وهذه الثورة على طغيان الشكل في الفن والأدب كانت الوجه الفني والأدبي لانتشار الروح التحررية عامة بعد الحرب العالمية الأولى .

أما ما هذا المضمون الذي أراد الرومانسيون تحريره من ربقة الشكل فهو مضمون وجداً في جوهره ، ان اردت أن تسميه مضموناً روحياً أو مثاليأً لم تخاب الحقيقة في شيء كثير ، فالأساس في الموقف الرومانسي انه يعد كل وجود مادي محدد في الزمان والمكان سجناً حبس فيه روح الانسان وفكره وخياله ووجوداته وعزلت عن الروح الأكبر ، روح الله أو روح الطبيعة أو روح الجماعة ، وان غاية الغايات هي انطلاق هذه الروح من سجن المادة وانطلاق المادة نفسها من سجن الاطار هذا الذي قد يكون جسدأً أو قالباً فنياً أو تقليداً ذهرياً أو أي شيء يحمد المحتوى ويحدد أبعاده في الزمان والمكان ويعوق حركته ويشل نازعه الى الالقاء او الاتصال او العودة إلى الكل العظيم . وهذا سر ثورية الرومانسيين وتمردهم وشوقهم الدائم الى الامتحن وكل ما هو بعيد . وهذا سر قلق الرومانسيين وتململهم الدائم بكل القوالب والقيود سواء أجزاءت من العقل قاتل الخيال ملهم المنطق والوضوح ، أم من المجتمع حامي القيم الحرirsch على التناسك ولو بلغ حد التحجر ، أم من التاريخ حافظ التراث المحدد لانطلاقه الانسان في مجاهل الحرية . وهذا سر عداوة الرومانسيين للعلم – محمد الحقيقة الواقع المكبل لطاقات الانسان ، وهو أيضاً سر إيمانهم بأن العقل والمنطق والعلم إنما هي أدوات عرجاء للمعرفة لأنها لا تعين الانسان الا على معرفة ظواهر الأشياء ، أما البواطن أو الجواهر

فلا تعرف الا بالإلحاد المباشر او بالمعرفة اللدنية التي امتهن كل حواس الانسان وملكاته وطاقاته في حاسة سادسة تنفذ إلى جوهر الوجود . وهذا سر انتشار النزعة الصوفية عند كثير من الرومانسيين وهو سر نبرتهم التبوية حينما يتكلمون كأن عليهم عباء رسالة ألقاها اليهم من موجد الوجود . كل هذا جذب الدكتور ثروت عكاشة الى أدب جبران وفلسفته ، لأن الدكتور ثروت عكاشة فيما يخليه الى ي يريد ان يعبر عن كل هذه المعاني من خلال أدب جبران وأن يقول كل هذه الأشياء على لسان جبران . فثروت عكاشة – اذا صحت تقديرتي – عمود من أعمدة الرومانسية في أدبنا الحديث وهو يهدى كتابه الأخير هذا الى كل من « يطمئنون الى ما وراء المادة من أسرار » والى كل من « يستهويهم الأدب بجوهره » أكثر مما يستهويهم بظاهره . وهو ينوه بصوفية جبران ويردد قوله « أنا دائمًا في انتظار . أنا دائمًا انتظر ما لا أعرفه ، ويخيل لي في بعض الأحيان انني اصرف حياتي متربصاً حدوث ما لم يحدث بعد » أو قوله : « جئت لأقول كلمة وسأقولها ، فإذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها ، يقولها الغد ، فالغد لا يترك سراً مكتوناً في كتاب اللاتertia ، والذي أقوله الآن بلسان واحد يقوله الآتي بالسنة عديدة » وهو حين يردد هذا الكلام إنما يؤكد ما أكدته كل رومانسي من قبله من أن الشاعر نبي ، حمال رسالة ، وانه ترجمان الوجود .

ولكن أهم ما ينبغي ان نعرفه في حساني عن سر وفاء ثروت عكاشة لأدب جبران وفلسفته ، هو أن جبران كان من أولئك الرومانسيين القلائل الذين حرروا الرومانسية من كابتها . فالرومانتيكية في الفن والأدب والحياة قد اقتربت في تيارها الأصيل بالكابة والتشاؤم الى حد بلغ عبادة الألم في بعض الأحيان . وما هذه الكابة والتشاؤم الا التعبير الطبيعي في النفس الرومانسية عن الاحساس العميق بسجن الروح داخل اطار الجسد أو قيود القالب من أي نوع كان ، وهي التعبير الطبيعي عن ذلك الصدام المستمر بين المثالية طالبة الكمال وبين الواقع المريض المليء بشوائب الحياة .

وقد وجد جبران في شخصية المسيح أو «يسوع ابن الانسان» نموذج البطل الرومانسي الذي جمع بين الخير والقوة في وقت واحد ، ولأنه قوي فان انتصاره على الشر محقق ، ولأنه منتصر فهو يرتفع بانتصاره على الألم . وفي هذا يقول جبران في رسالة له الى ميخائيل نعيمة متحدثاً عن المسيح : « وقد سُمِّت الذين يؤمنون به يا ميشا ، ويتحدثون فيه ويتكلمون عنه ويصورونه كما لو كان سيدة بلحية ، فهو جميل ولكنه مسكون وضعيف وفقير ووديع ومتواضع ، وسُمِّيَّت الذين لا يؤمنون به ويصورونه مشعوذآ وساحراً.. وعندي انه كان رجل العزم مثلما كان رجل الرأفة ، وانه قط لم يكن مسكونا ولا متمسكاً ، وأنا أكره المسكنة وأرأي التواضع ظاهرة من ظواهر الضعف ..» وواضح من هذا القول ان فكرة جبران عن المسيح هي أنه كان نموذجاً للخير الذي اقرن بالقوة ، أي بالخير القهار . وهذه الفكرة لا تبعد كثيراً عن فكرة نيشه وفاجز عن سيفيريد وغيره من أبطال الجرمان الذين اجتمعوا فيهم القوة مع الخير فهم اذن رمز لانتصار الجهد الذي قد يعرف المكافحة ولكن لا مكان فيه للحزن ولا للآلام .

وجبران اذ اخذ هذا الموقف من المسيح اناه ظن انه بذلك ينقذ المسيحية من براثن نيشه والبيتشوين الذين جعلوا من «موعظة الجبل» لب الأخلاق المسيحية ولب غيباتها كذلك ، حيث الضعف والوداعة والزهد والتجرد من كل أفعال المادة مجده بوصفها المفتاح الوحيد للملكوت السموات ، وحيث دستور المقاومة السلبية للشر قد صيغ بأجمل بيان . فالذي فعله جبران اذن هو انه حاول ان يرد على نيشه وتشهيره بالأخلاق المسيحية والموقف المسيحي وبابتكار أخلاق مسيحية جديدة تجمع بين الخير والقوة ، وموقف مسيحي جديد يوفق بين الدين والدنيا .

فليس غريباً اذن ان يجد الدكتور ثروت عكاشه ، وهو المسحور بشخصية المسيح ما يفتنه في هذه الصورة التي رسمها جبران للخير القوي ، وليس غريباً ان يقدم هذا الكتاب لقراء العربية ولسان حاله قائل فيما يخيل لي : «خذلوا

هذا الكتاب لأن فيه دعوة تعلمكم ان القوة سبيل الخير وان لا خير بغير
قوة تؤيده وتقيم عماره . »

أما الترجمة ذاتها فقد قال فيها الدكتور ثروت عكاشه نفسه انه اتخذ فيها
سيلاً وسطاً بين الحرفة والتصرف ، وان كنت شخصياً أعتقد انه غالى في
التواضع ، فقد قارنت كثيراً من أجزائها فلم أر فيها الا ترجمة أمينة واضحة
الأمانة كما عودنا الدكتور المترجم ، مهما كانت فيها بعض العبارات التي
تصرف في نقلها في الحدود المشروعة . وأما أسلوب الترجمة فهو مغاير لما
تعودناه في أعمال جبران الأخرى التي ترجمها ثروت عكاشه ، فقد اختفت
تلك الرمزية الراصعة الغامضة وحلت محلها العبارة الرصينة المحكمة التركيب .
ولا أعتقد أن هذا التغيير الواضح نتيجة لتطور حدث في اسلوب الدكتور
المترجم ، ولكن نتيجة لتغيير اسلوب جبران نفسه الذي اقترب في هذا الكتاب
من لغة الحكماء اكثر مما اقترب من لغة الشعراء ، وهذا أكبر دليل على ان
الدكتور ثروت عكاشه قد تغلغل في فهم روح جبران حتى أدرك تغيير اسلوبه
في هذا الكتاب فغير بيانه حتى يتمشى مع هذا البيان الرصين . وأيا كان رأينا
في فلسفة جبران ومقامه الفني بين الشعراء فلنختلف في أن ثروت عكاشه
قد جدد في الأدب العربي الحديث تياراً من أهم تياراته وأشدتها نفعاً للعاطفة
والخيال ، الا وهو تيار الشعر الحر الذي يحرر الوجدان من نير الرخوف
الشكلي ويزيل الحدود التقليدية بين عمود الشعر وعمود النثر كما تصورها
 أصحاب البيان القديم .

الطَّرِيقُ الْمَسْدُودُ

تلقيت بيد الشكر ديوان صلاح عبد الصبور «أقول لكم» وهو ديوانه الثاني ، فقد ظهر ديوانه الأول «الناس في بلادي» منذ سنوات ففرحنا به فرحة تشبه فرحة الأطفال بالثوب الجديد . وصلاح عبد الصبور ابن من أبنائي أحبه وبهني وأقرب تقدمه في الفن والحياة لا من أجله وحده ولكن من أجل الفن والحياة كذلك

فلم يكن غريباً اذني تهأت للفرح حين تلقيت ديوان صلاح عبد الصبور ، ولا سيما في هذه الآونة الأخيرة العصيبة التي تجمعت فيها شئ الفرق لمحاربة الشعر الجديد والفن الجديد والفكر الجديد ، تهأت للفرح به ، مؤمناً اني سأجد فيه حجة جديدة دامغاً ارد بها على أعداء الجديد .

وقد فرحت به حقاً ، ولكن فرحي كانت ناقصة . فرحت به فرحي بأي وليد حدث ، ولكنني لم ألبث أن ترددت لأنني لم أجده فيه شيئاً كثيراً داماً أرد به على أعداء الجديد ، بل لم أجده فيه شيئاً كثيراً داماً أرد به على ما ساور نفسي من شكوك كثيرة منذ أعوام ، أي منذ ان عاثت مدرسة الأدب المادف في أدبنا الجديد تسخره لشعارات الكفاح ولكفاح الشعارات .

وصدقني اذا قلت لك اني لم أكن أطلب في ديوان صلاح عبد الصبور

الجديد الا شيئاً واحداً ، وهو ان أطمئن الى انه قد نما وتطور وصار الى نضوج شامل بعد كل ما قدم لنا من بواكير ناضجة ، لأن هذا النمو وهذا التطور وهذا السير الى النضوج ليس تزكية لصلاح عبد الصبور وحده ولكنه تزكية للشعر الجديد كله ، واثبات لأن القوالب الجديدة والبلاغة الجديدة والمسمون الجديد أشياء يمكن أن تنمو وتطور وتسير إلى نضوج .
فماذا وجدت ؟

الشيء الحزين

ووجدت أن صلاح عبد الصبور لم يتطور كثيراً عما كان عليه منذ أعوام وإن بقيت له ملكته واضحة في كل صفحة من صفحات ديوانه الجديد وضوح الشمس في ضحاها ، ففي « الشيء الجديد » وهي أول قصيدة في الديوان .. يقول في القطاع الأول
« هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكتون
شيء غريب غامض حنون »

وتبحث عن الشيء الحزين فتجده الأسى القديم والذكريات . وهو معنى جميل لا شبهة في جماله ، وهو احساس مألف في كل نفس شاعرة منذ أقدم العصور . ولكنك تسأل نفسك : ولماذا تحرر الشاعر من انتظام التفاعيل في التعبير عن احساس مألف منذ أقدم العصور ؟ فلا تجد على ذلك جواباً مقنعاً . حتى حين يقول الشاعر :

« يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
يمور في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والثبرة والإعاء
لكنه حنون ..
 وأنفاسه تندى بلا لزوجة على الجبهة والترائب

وتوقف الشهوة والأحلام والأمال والغرائب »
تحس إنك حقاً قبلة نفس شاعرة تنفس الشعر كما ينسج العنكبون نسيجه ،
ولتكن لا تجد شيئاً معيناً يبرر خروج الشاعر على عمود الشعر فما في القصيدة
شيء لا يمكن التعبير عنه برباعيات الرجز مثلـاً أو خماسياته . واني لأشتبه
حقاً ان يكون هذا « الشيء الحزين » في نفس صلاح عبدالصبور وفي نفوسنا
جميعاً هو ذكرى حب أول يلازم كل انسان بعد الزواج . اشتبه أن يكون كذلك
حين اقرأ :

« لعله التذكرة
تذكرة يوم تafe بلا قرار »
وهو معنى انساني جميل وعميق ، ولكنني أعود فأقول انه معنى من مأثور
المعاني التي لا يضيق بها عمود الشعر العربي المأثور .

أقول لكم

وأهم قصيدة في نظر الشاعر فيما يبدو هي قصيدة : « أقول لكم »
بدليل انه اطلق اسمها على الديوان كله ، وهي قصيدة مؤلفة من ثماني « حركات »
ان جاز لنا ان نستعيـر من الموسيقى هذا الاصطلاح دون دقة . والحركات هي
من « أنا » وفيها تأهب للقول فهي بمثابة المدخل ، ثم « الحب » ثم « الحرية
والموت » ثم « الكلمات » ثم « القدس » ثم « السوق والسوق » ثم « موت
انسان » ثم « أجافيكم لأعرفكم » .

والعنوان كما ترى فيه طموح مريب فهو من لغة الأنبياء ، زرادشت
ومسيح ، وهو يوحـي بأن الشاعر قد بدأ في هذه القصيدة رأيه في الحياة
والموت والأبدية . وهو فعلـاً يبدأ هذه البداية غير المرضية :
« سأحكـي حكمـي للناس ، للأصحاب ، للتاريخ ، ان اذنت
» مسامعـه الجليلـة لي .. »

وهي بداية غير مرضية مبنيـاً لا معنىـاً فمعناها مقتبسـ من تفـاخـرـ الشـعـراءـ
في كل لـغـةـ منـ هـورـاسـ إـلـىـ أـبـيـ الطـيـبـ التـبـيـ وـمـنـ روـنـسـارـ إـلـىـ شـكـسـبـيرـ .

والدخل مليء بهذه الأصداء التي تبلغ حد الاقتباس الصريح من قصيدة أليوت المشهورة : « أغنية العاشق ج . الفريد بروقروك » حيث يقول اليوت : « ما أنا بالأمير هملت وما ارادتني المقادير ان أكون » الخ .. وينتهي به الأمر ان يسخر من نفسه في زي الوزير المأفعون بولونيوس او في زي مضمحة الملك . وفي صلاح عبدالصبور نجد : « .. ما كنت أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى
ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أدب ..
ولست أنا الأمير يعيش في قصر بخضن النيل » الخ
ولكته شاعر صياد يتضيد المعنى الخ .
ولكتي تعذبت لكي أعرف معنى الحرف ..
ولكتي تعذبت لكي احتال للمعنى
لكي أسمعكم صوتي في مجتمع الأموات

وهذا الدخل رغم ما فيه من أبيات قليلة عظيمة قلق المعنى والمعنى ، وإذا اردت أن تحفظ منه أبياتاً مؤثرة بخلاف إلى اغفال سطر لتحفظ سطراً ومثله « الحب » وبقية حركات قصيدة « أقول لكم » ، حيث لم ينتفع الشاعر كثيراً من حرية الشعر الجديد ، أو على الأصح انتفع منها لا لبني نظاماً جديداً بل ليستسلم للدقائق أفكاره الخاصة . ولو لا قدرة صلاح عبدالصبور الفائقة على التركيز والوقف الطويل أمام المعاني والألفاظ لخلفنا عليه من الانسياب دون التلقائية . فهو في مطلع « الحب » يقول :
« لأن الحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبان
لأن الحب مثل الشعر ما باحت به شفتان
بغير أوان
لأن الحب قهار كمثل الشعر
يرفرف في فضاء الكون لا تعنو له جهة »

وتعنى جهة الانسان

أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب . »

ويغليل لي أن هذا النوع من القريض يستفيد من انتظام الوزن كما استفاد من انتظام القافية ، ولا أجد فيه مبرراً لعزل التفاسيل أو اللعب بأصول العروض . والأصل في ثورة العروض التي قام بها الشعر الجديد وخرج بها عن عمود الشعر التقليدي ، هوأن مضمون الحياة التي عرفها الأولون يختلف عن مضمون الحياة كما نعرفها اليوم ، وهو يحتم تجديد صورة الأدب بما يجعلها أقدر على حمل مضمون الحياة الجديدة . ويدخل في هذا المضمن ، لا موضوع الشعر فحسب ، ولكن كذلك حساسية الشاعر للحياة وطبيعة افعاله بها وتأمله لها وتعبيره عنها لغة وخيالاً وتصويراً : فإذا كنا سنتهي في الشعر الجديد ان نقول ان للشعر لحظة وان للحب لحظة ، فلا يختلف في الوجدان عن الأولين ، فقيم اذن كسر عمود الشعر وفيم اذن ثورة العروض ؟

هذا ما يجعلني أحياناً أسائل نفسي قائلاً : ترى هل الشعر الجديد طريق مسدود ؟

الظل والصليب

وعندئذ اذكر قصيدة « الظل والصلب » في ديوان « أقول لكم » وقد انشدها عليٌّ صلاح عبدالصبور قبلما ينشرها في ديوانه ، فأقول كلا ، ان طريق الشعر الجديد طريق غير مسدود ، طريق يفضي إلى آفاق طيبة لا تحد بحدود ، حيث الوحي الجديد يلزم بالنغم الجديد وحيث النغم والوحي يمكن أن يرتفعا إلى أعلاه فنية يصعب ارتقاوها بخيال العروض . وقصيدة « الظل والصلب » في يقيني هي خير ما في ديوان صلاح عبدالصبور ، وهي من أجمل شعره قاطبة بل وهي من أجود ما قرأت من الشعر في لغات عديدة ، ولا يعيها ان فكرتها الأساسية مقتبسة من قصيدة للشاعر الفرنسي المشهور أرagon ، وهي من أعظم ما نظم هذا الشاعر العظيم ، ولو ان نصها كان أمامي لترجمتها للقاريء ليلىمس كيف يبلغ الشعر أعمق العمق وأسمى السمو

حتى وهو يفيض بالكآبة والمرارة . وجوهرها ان الانسان يحمل صليبه في داخله وان صليب الانسان هو الحب ، فالوجود كله مصلوب بقانون أزلي هو قانون الحب ، حتى في لحظات السعادة العليا حين يفتح الانسان ذراعيه ليعلق الحبيب نرى ظله مرسمأ على الجدار وراءه كأنه الصليب . وقد أخذ صلاح عبدالصبور هذه الفكرة ثم بنى عليها من عنده شيئاً .

فهو يقول :

« هذا زمان السأم
نفح الأراجيل سأم
دبيب فخذ امرأة ما بين إلبييِّ رجل ..
سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيرت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لأنهم لا يحملون الوزر الا لحظة ، ويحيط السأم
يعسلهم من رأسهم الى القدم »

وهنا نحس بأننا نواجه صلاح عبدالصبور في قمة فنه حيث علمنا ان يمزج بالمكر الشديد الوحي بالصناعة والطبيعة بالفن والتلقائية بالصقل ، ولعلنا نقف أمام هذه الصورة الجميلة البذرية :

« دبيب فخذ امرأة ما بين إلبييِّ رجل ..
سأم »

فدركها بالخشالت أولاً ونحسب اننا فهمناها ، ثم يتبع علينا الأمر ونظن ان الشاعر التبس عليه القول ، وانه اراد أن يقول : « دبيب فخذ رجل ما بين إلبييِّ امرأة .. سأم . وتبعد لنا الصورة أشد بذاعة وبشاعة ولكن ما إن نقرأ بقية القصيدة حتى نفهم أن ما فهمناه باللحمة الأولى هو الفهم الصائب . فمراد الشاعر أن يقول ان الزوجة وهي تحاول ان تحرك زوجها

بالاقتراب منه انما تفعل ذلك بداعم السأم والرغبة في قطع السأم بالعمل المثير أكثر منه بداع الشوق الحقيقى . والفكرة كلها طبعاً ليست جديدة فهى فكرة الأغنية الوجودية المشهورة التي تغنىها مغنية الوجودين المشهورة جوليت جرييكو ، واسم الأغنية : « أنا أُمِّقت يوم الأحد » ، وهي تمعن يوم الأحد لأنّه يوم السأم الأبدى الذي يتجلّى في كل لحظة من لحظاته ، فالناس حين يخرجون للزهة انما يفعلون ذلك من باب السأم ، فمن ذهب منهم الى الكنيسة ذهب اليها من باب السأم أيضاً ، والرجال والنساء يتباضعون لأنّه ليس لديهم شيء آخر يعملونه . وهكذا الى بقية الأغنية .

وبعد هذه المقدمة عن السأم يتقدم صلاح عبدالصبور الى موضوعه في ثقوق واطمئنان :

« أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر ، ولكنني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أثاني الموت لم يجد لدى ما يميته ، وعدت دون موت
أنا الذي أحيا بلا اماد
أنا الذي أحيا بلا امجاد
أنا الذي أحيا بلا ظل ، بلا صليب
الظل لص يسرق السعادة
ومن يعش بظله يمش الى الصليب في نهاية الطريق ..
يا شجرة الصفصاف : ان ألف غصن من غصونك الكثيفة
تنبت في الصحراء لو سكتت دمعتين ..
انسان هذا العصر سيد الحياة
لأنّه يعيشها سأم ..
يزنّي بها سأم ..
يموتها سأم ..

بهذه القصيدة وحدها يبرر صلاح عبدالصبور ضرورة الشعر الجديد ، لأنها من الحياة الجديدة . ويستوي لدينا في هذه القصيدة أن يلزم القافية أو ينساها ، ويستوي لدينا فيها أن يلزم التفاعيل المنتظمة أو لا يلزمها ، لأننا لا نبحث فيها عن قوافي أو عن تفاعيل ، ولأن فيها ذخراً من الموسيقى الباطنية التي تغنى عن كل جرس وايقاع رتيب . فهذا الشاعر الذي يعيش بلا ظل يحيا أيضاً بلا صليب . وهو قد فقد ظله وضاع منه صليبه لأنه يعيش بلا حب ، ويحيا بلا وثاق يربطه بالبشر ، كأنه النبي الكفيف تيرسياس في روايات اليونان .. هذا الشاعر الذي «انفصل» عنا عشر المصلوبين بالحب كما يسمينا ، وضع يده على سر قوة الانسان الجديد، تلك القوة التي جعلته سيد الحياة ، الا وهي قوة السأم ، فالسأم يملك الانسان شخصه ولا يضيع كما يضيع بالحب .

وفي الحركة الثانية من القصيدة ، وهي من نوع الأنداتي ، اذا جاز لنا ان نستعمل لغة الموسيقى ، يقترب الشاعر من المدف :

قام لي

لا تدسني أنفك فيما يعني جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجده الأنف

وفي هذه الفقرة القصيرة يفضّي صلاح عبدالصبور سرّاً خطيراً من أسرار الشاعر ، الا وهو الالتزام . وهنا تأخذنا الحيرة ، لأن الشاعر رغم ادعائه بأنه غير مرتبط ، بأنه فقد ظله أو صليبه نجده في باطن الأمر مرتبطاً كأقوى ما يكون الارتباط . وهو رغم ادعائه بأنه فقد ظله وتخفف من صليبه نجده فقد أكثر من ظله وصليبه : فقد أنفقه عقاباً له على دس أنفه في شتون الناس أي عقاباً له على الالتزام .

ويستغير صلاح عبدالصبور في الحركة الثالثة ، وهي قطعاً ليست من ضرب الاسكرترون كما يقولون ، اسطورة السنديbad في رحلته الأبدية . واذ

يبلغ السندياد « جبال الملح والقصدير » تتحطم سفيته ، ولكن الشاعر الملاح
مات قبلما تلامس سفيته الجبل . مات من توقع المحظور . ولكي تعرف
كيف مات هذا السندياد العصري تذكر قول صلاح عبدالصبور قوله جميلاً :

« ولم يعش ليتتصر
ولم يعش لينهزم

ملاح هذا العصر سيد البحار

لأنه يموت قبل أن يصارع التيار »

ولن تجد خاتمة لقصة الانسان الجديد هذا خيراً من « الضيئالي » العميق
الذي يبدأ به الشاعر الحركة الرابعة وختمنها .

وأنا أقول بعد أن قرأت هذه القصيدة ما قلته قبلًا وقبلًا ، ان الشعر
الجديد ضرورة كما أن الحياة الجديدة ضرورة . واذا كنت قد ساءلت نفسك
أكثر من مرة : ترى هل طريق الشعر الجديد طريق مسدود؟ أجابني هذه
القصيدة التي أزعم أنها من خير ما نظم صلاح عبدالصبور : كلا ، فالآفاق
أمامه بلا حدود ، بلا حدود ، اذا عاش الشعرا بوجдан الحياة الجديدة ،
وهي وقليل غيرها في ديوانه الجديد آية حاضره وأمل مستقبله .

« السیان »

قصيدة أخرى في هذا الديوان سجل بها صلاح عبدالصبور مستوى رفيعاً
لا شك في ارتفاعه ، وهي قصيدة « كلمات لا تعرف السعادة » ، ولا أعلم
ان البيان التقليدي أو العروض التقليدي قادر على حمل مضمونها الذي يبدو في
ظاهره تقليدياً ، ولكن طريقة الاحساس به جديدة كل الجدة : فالشاعر يقرر :
« ما يولد في الظلمات يفاجئه النور
فيعرى

لا يحيا حب غوار في بطن الشك أو التمويه
لا تتوضع كف في نار ، لا تهتز ..

وبعد هذه القضايا التي يطرحها الشاعر في وثيق ينتقل إلى الموضوع :

« يا نسيان ،

اجمع ذكرانا واقذفها في البحر
يا نسيان ، اجعل ماضينا من أصدافٍ ، مستقبلنا من تبر فهما قلبان ،
وإن فرحا بالعمر ، شقيتان
عشنا ، عشنا

في مضجعنا ، مما عشناه نحبه جزءاً ، نكشف جزءاً
لو أفلت حلقانا ، لو قلنا فما خجانا شيئاً
لتفرقنا ، لتفرق قلبنا ، وصرخنا .. نأياً .. نأياً »

فالمشكلة هنا هي مشكلة القلب الثقيل بظل الماضي ، مشكلة الظل الذي يحجب السعادة لا في الحاضر وحده ولكن الى الأبد . والمشكلة هنا هي معرفتنا لهذا الظل الخائل وتسترنا عليه ، هذا التستر الذي يجعلنا نصمت لأن الكلمة المنطقية ، ولأن تعرية المكنون تفرق القلوب وتجعلنا نفر فراراً من الشقاء الى الشقاء .

هذه القصيدة ، وهي من الهام الوجдан الشخصي ، وقصيدة « الظل والصلب » ، وهي من الهام الوجدان الانساني ، هما ما يجعلني أقول هنا وفي كل مكان إن صلاح عبدالصبور رغم أن تقدمه نحو النضوج الشامل تقدم بطيء ، فهو يتقدم نحو النضوج الشامل تقدماً أكيداً ، وهم ما يجعلني أقول هنا وفي كل مكان إن صلاح عبدالصبور لا يزال أقدر شاعر من شعراءنا وأكثرهم حيلة على الإلهام ، وان موهبته ناصعة في كل ما يكتب لا يمكن أن يماري فيها أحد أو يجادل .. فإن كان صلاح عبدالصبور لا يسير نحو النضوج الشامل بالسرعة التي يحبها له أحباؤه وأحباء الفن الجديد ، فليس هذا خطأ ، وإنما خطأ مشاغله الكثيرة في دنيا الصحافة التي تلتهم الأدباء كما يلتهمون المحيط الكبير أجداث الملحنين الشجعان ، الا من تمسك منهم بخشبة طافية أو بشراع لم تغرقه الأمواج . وصلاح عبدالصبور لا زال بين أدباءنا من تلك القلة القليلة التي تشبت بالفن حتى لا تغرقها الحياة .

اللامنتهمي

لكل فنان عظيم ولكل أديب عظيم آراء في فلسفة الفن أو في نقد الأدب نعدها جزءاً لا يتجزأ من التراث الإنساني الكبير في علم البحمال وفي النقد الأدبي .

وتحتختلف هذه الآراء عادة من فنان إلى فنان ومن أديب إلى أديب ، فقد تكون مجرد ملاحظات أو خواطر او نظرات عابرة غير منتظمة ، ترد في رسائل الفنانين والأدباء إلى معارفهم وفي مذكراتهم وفي يومياتهم ، وقد تكون أبحاثاً منتظمة في فلسفة الفن وفي النقد الأدبي تصدر في صورة «بيانات» تحمل دعوة فنية أو أدبية كاملة وتوسّس أو توئيد مدرسة في الانشاء الفني أو الأدبي معينة يتشبع لها الفنان أو الأديب .

ومن أمثلة النوع الأول المشهورة مذكرات ليوناردو دافنشي ومذكرات اندريله جيد أو يومياته وخطابات الشاعر كيتيس وخطابات الشاعر تنسيون وخطابات فولتير العظيم وملحوظات الشاعر بيرون على الشعر والشعراء . والدارسون في مختلف البلاد المتقدمة يعولون كثيراً على هذه الرسائل والمذكرات الشخصية ويهتمون بجمعها وتحقيقها ونشرها اهتمامهم بجمع دواوين الشعراء وتحقيقها ونشرها ، لأنهم يعدونها مصدرآ من مصادر النقد الأدبي وفلسفة الفن يعيننا على تفهم مذهب الأديب الفنان في الانشاء الأدبي من ناحية ،

ويعينا على استجلاءِ عوامضِ أدبه وعلى تذوقِ انتاجه بوجه عام .
ومن أمثلة «البيانات» الأدبية والفنية المشهورة التي تصدر لتحمل
دعوة منظمة الى مدرسة من مدارس الادب والفن ، وما اكثراها ، «فن
الشعر» لموراس ، و «فن الشعر لرونسار» و «فن الشعر» لبوالو و «مقال
في النقد» لبوب . و «اعتذار عن الشعر» لفيليب سيدني و «دفاع عن
الشعر» لشلي و «مقدمة الغنائيات» لويربروزيرث و «الشعر والحقيقة»
بلوته و «مقال عن شلي» لبراوننج و «فلسفة الانشاء» و «المبدأ الشعري»
لادرجار بو ، و «اعتراف الفنان» لبودلير ، و «راسين وشكسبير» لستندال ،
و «مقدمة كرومويل» لفكتور هيجو ، و «ما هو الفن» لتولستوي ،
ومقال ت.س.اليوت الشهير في «تراث الموهبة الفردية» .

ونحن في الادب العربي لا نخلف الا بالابحاث المنظمة في النقد الادبي
او في فلسفة الفن ، ولا نقيم وزناً كبيراً لخطابات الادباء والفنانين او مذكراتهم
او خواطرهم المترفرفة في الادب والفن وقلما نبذل مجهدناً بلجمع رسائل
اديب او فنان ونشرها بعد تحقيقها ، رغم اهمية ما يرد عادة في هذه
الرسائل من آراء تلقى أصوات على الادب والحياة . ولعل سبب ذلك اننا
لا نسمى شيئاً نقداً الا إذا قال صاحبه في عنوانه . هذا نقد فاقرءوه ، او
لعل سببه نظرتنا الى الرسائل والمذكرات على أنها أوراق شخصية لا يجوز
هتك حرمتها ، وان كنت اميل الى الاخذ بالتفسير الاول ، رغم ما عرف
عننا من تقدير لحرمة الموتى . فلست اعتقد أن للجبرتي مثلاً حرمة عندنا
بعد ان مات بمائة سنة ، ولست أظن اننا نتهيّب من نبش ما انطوى من
حياة رفاعة الطهطاوي الخاصة او العامة . ولو كنا قد جمعنا خطابات شوقي
او ناجي او حافظ ابراهيم او أي عظيم من عظمائنا الراحلين لاستطعنا ان
ندرس عصره وعلاقاته وفنه وفكره من خلال خطاباته كما ندرسها من
خلال انتاجه الرسمي . والدليل على اننا نستخف بالرسائل الشخصية ان
اكثرنا يمزقها بعد قراءتها او يلقّبها في سلة المهملات وكأنها ايصالات من

ادارة الغاز والكهرباء او فواتير من شيكوريل او شملا .
ونحن نعامل خواطر الفنانين في النقد والأدب ، ان كانت متناثرة بغير لافتا
تعلن عنها ، بنفس الاستخفاف ، بل نعامل بنفس الاستخفاف « المقدمات »
التي يكتبهما الأديب الفنان تعريفاً بعمله اعتقاداً منها بأنها مجرد بيانات رسمية
يصدرها الأدباء الفنانون بمناسبة ظهور الكتاب . ولعل بين الأدباء الفنانين
من ينظر إلى « مقدمة » كتابه عين هذه النظرة المستخففة فلا يحفل أن يورد
فيها شيئاً ذا بال سواء عن رأيه في فنه أو رأيه في فن الآخرين أو رأيه في الناس
والحياة .

والحمد لله ان كاتبنا الفنان العظيم يحيى حقي قد جمع أخيراً خواطره
المتفرقة في النقد والأدب في كتاب سماه « خطوات في النقد » . ووضع
عليه لافتاً تقول لكل الناس : هذا نقد فاقرءوه ، والا لما عرف الناس ان ما
يقرءونه نقد من نقد الأدب وحسبوا انه مجرد خواطر « شاردة » لفنان يحب
التجوال في غير فنه الأصيل .

أقول الحمد لله ان يحيى حقي أصدر بعض ما تفرق من مقالاته في نقد
الأدب والفن لسبعين ، اوهما اثنا بها الكتاب تستعين على معرفة مدرسة
يحني حقي الأدبية ان كانت له مدرسة أدبية ، وثانيهما اثنا بها الكتاب تستعين
إلى التغلغل بصورة أعمق في فن يحيى حقي الفنان فيعمق فهمنا له وتذوقنا اياته ..
والسؤال البديهي الذي يطرحه الناقد حين يفرغ من قراءة « خطوات في
النقد » ليحيى حقي هو بطبيعة الحال : هل يحيى حقي مدرسة ؟ فان كانت
له مدرسة : فالى أي مدرسة يتتمي ؟

والحق اقول اني بعد أن فرغت من قراءة هذا الكتاب وقفت حائراً
 أمام هذه الظاهرة الفريدة في أدبنا ، وهي يحيى حقي ، وقوفي حائراً كلما
قرأت انتاجاً فنياً لهذا الفنان العظيم . ومنشأ حيرتي اني احسست أمام نقد يحيى
حقي ما أحسه دائماً أمام فنه ، اثنا بازاء كاتب فريد بلا انساب ولا أسباط .
اما ان يحيى حقي كما تجلى في كتابه « خطوات في النقد » ناقد من طراز

ممتاز لا شبهة في امتيازه ، فهذا ما لا يجادل فيه وما لا يقبل الجدال . وسر هذا الامتياز بسيط ، وهو أن كل فنان عظيم ، أيًّا كانت ثقافته ومصادره ، ناقد عظيم أيضاً ، بل هو فنان عظيم بفضل أنه ناقد عظيم .. فكل فنان عظيم ينقد نفسه في كل عملية خلق فني ، فهو بفضل أنه ناقد نفسه يعرف أولاً أهم المبادئ الأساسية في الخلق الفني ، أيًّا يعرف ما هو الفن وما هو الجمال وما هو السمو كما يعرف ما هو ليس بالفن وما هو ليس بالجمال وما هو ليس بالسمو .. ثم هو يعرف كيف السبيل لبلوغ هذه الغايات ، إن لم يكن بالنظر فعل الأقل بالعمل ، وهو بوصفه ناقداً يعرف كيف يصفي عمله الفني من الأوشاب ما أمكن ذلك قبلما يتم تمامه وقبلما يقول للناس : هذا وليدي الجديد فأحبوه كما أحبه .. والعكس طبعاً غير صحيح ، فما كل ناقد عظيم فنان عظيم . فالفرق بعيد بين النظر والعمل . فما كل عارف بمعانى الخبر والفضيلة مبشر بهذه المعاني قادر على الخبر والفضل في سلوكه وأفعاله وعامة حياته . ولست أقصد أن الفنان العظيم ناقد عظيم بالضرورة لأنه قرأ وبحث واستقصى فهو ناقد بالفطرة أولاً كما هو فنان بالفطرة أولاً ، ولقد يصل إلى العلم فطرته أو يفسدها بحسب ظروفه واتجاهاته ، ولكن هذا يقع في المقام الثاني . والفنان العظيم يعرف كيف ينقد نفسه ولقد لا يعرف كيف ينقد غيره ، أما الناقد العظيم فهو يعرف كيف ينقد غيره ولقد لا يعرف كيف ينقد نفسه . وبهذا أعود إلى هذا السؤال الذي طرحته من قبل : أين مكان يحيى حقي بين النقاد وهل له مدرسة ، وما حدود هذه المدرسة .

وأجيب على هذا السؤال بكلمتين اهتديت اليهما فخررت من حيرتي الحائرة في تقدير هذا الرجل بوصفه ناقداً ، فأقول إن يحيى حقي ناقد كبير بوصفه أولاً فناناً كبيراً ، ولكنه ناقد فريد بلا مدرسة ولا مصطلحات .. فليحيى حقي جميع سمات الناقد الكبير ، ومع ذلك يعجز الإنسان عن تبويبه في إطار معلوم . وهو اذن صادق مع نفسه ومع قارئه كل الصدق حين يقول في مقدمته انه « لم يخرج من دائرة النقد التأري » .

ولكن يحيى حقي رغم اكتفائه في نقده بتسجيل خواطره وانطباعاته ، ورغم حرصه القوي على عدم الانتفاء .. بل أكاد أقول جزءه الشديد من الانتفاء ، يحدثنا حديثاً في بعض الموضع لا يقدر عليه الا ناقد متعرس في النقد النظري عارف بكلافة مدارس النقد والأدب . انظر مثلاً إلى قوله في ١٩٢٧ وهو يشرح أساس الفن القصصي في بحثه الممتع حول مجموعة « الثاني السحري » لرائد القصة المصرية القصيرة محمود طاهر لاشين :

« ان المؤلف ساعة أن يكتب خياله وأفكاره يكون منساقاً بفكرة شخصية لا يستطيع أن يحكم بنفسه على أهميتها .. فقد يؤثر فيه لظروف من الظروف الخاصة به منظر محلي فيتخيل إليه انه اذا وصف كل التفاصيل التي يراها استطاع أن ينقل للقاريء ما عكسه هذا المنظر في مخيلته من الأفكار والعواطف ، ونبي انه لأجل الوصول الى غرضه يجب أن يشاركه القاريء استعداده النفسي الذي بعده على استخلاص النتائج التي رأها في المنظر الذي يصفه ». ومن يتأمل هذا القول يروعه فيه انه لا يخرج في قليل أو كثير عن تلك النظرية المشهورة التي أضافها الناقد العظيم ت . س . اليوت الى تراث النقد الأدبي وعلم الحمال ، الا وهي نظرية « الترابط الموضوعي » أو نظرية « المعادل الموضوعي » كما يحب البعض ان يسميهما ، ربما بوجه حق ، تلك النظرية التي حاول اليوت بها ان يحطّم « هاملت » شكسبير من ناحية الإظهار الفني على أساس « اللامشاركة » بين الجمهور وفنانه بسبب نقص هذا المعادل الموضوعي في هذه المأساة على حد رأيه ، وبسبب وقوف هذه المأساة عند مرحلة الوجдан الناتي غير المسقط موضوعياً الى الخارج . بل ان هذه « المشاركة » التي يحدثنا عنها يحيى حقي هي جوهر نظرية « الأمبائيَا » التي فسرت بها الناقدة العظيمة فرنون لي مرحلة الانفعال الفني في وجдан الفنان الحالق . ولا أحسب أن حقيقرأ فرنون لي ، فقد كان يومئذ في الثانية والعشرين من عمره .. او انهقرأ مقال اليوت في « هاملت » ، فقد كان اليوت يومئذ لا يزال يصوغ نظرياته في موضوعية

الفن ، ولم تكن نظرياته قد أحدثت كل هذا الاضطراب الخطير في عالم الفن وال النقد .

ولما شك أن موضوعية الفن بصفة عامة فكرة نوشت كثيراً في النقد الأوروبي قبل يحيى حقي ، ولا سيما في نقد القرن التاسع عشر حين ثار على المدرسة الرومانسية في الفن والمدرسة الذاتية المثالية في الفلسفة . ولكن المهم في كل ذلك أن يحيى حقي وضع قانوناً من قوانين الفن سواء بفطراه أو من تجاربه أو من قراءاته توحّي بأنه ينتمي إلى المدرسة الكلاسية الجديدة وحقيقة الأمر انه غير مهم لمذهب من المذاهب .

انظر أيضاً إلى رأيه في ذلك التقليد الشائع بين الرومانسيين وهو افتراضه بتصوير شخصية المؤمن واسرافهم في العطف عليها ورسمها على أنها ضحية المجتمع أو ضحية أناانية الرجل كما نرى مثلاً في « غادة الكاميليا » ، فيحيى حقي يقول وهو بعد في الثانية والعشرين : « وبعد ، فلماذا ينصر المؤلفون جميعاً المرأة البغي ولم يحاول أحدهم أن يشرح لنا كيف تموت العواطف البشرية في قلب المرأة التي يتخلّذها الجميع اداة يلهون بها ساعة ، ثم يخترونها ويزدرونها بعد ذلك » وينخيل اليك ان يحيى حقي في ثورته هذه على الرومانسية المثالية انما يطالب بالواقعية في تصوير الحياة . ولكنه في حقيقة الأمر لا يبحث عن واقعية الفن وإنما يبحث عن موضوعية الفن .

وينخيل اليك بعد كل هذا ، وحين تقرأ تنديده الباكر بالاسراف الرومانسي الذي يتجلّ في الاسلوب التهويّلي أو في الموضوع التهويّلي ، انه عدو لدود من أعداء الرومانسية . فهو يعلن أن العاطفة المسرفة الصريحة وكل مظاهر الجمود الرومانسي سواء في الشعور أو في التخيّل أو في الأداء مثالية تلازم المراهقين وذاتية رخصية لا تتفق مع النضج الفني . وهو يهتدي الى قانون آخر من أهم قوانين الفن حين يقول : « وكلما كانت هذه المعاني مخفية بين السطور يستنتجهها القارئ من نفسه ازدادت القصة نجاحاً ». وهو يكره أن يتكلّم الكاتب على لسان أبطاله أو أن يستخدم أبطاله للتعبير عن فلسنته

وآرائه الخاصة . فيذكرنا بعبارة اليوت المشهورة « ان الفن انتحال لشخصية الفنان . كل هذا يضع يحيى حقي بين جماعة التأثرين على الرومانسية الجامحة بعاصفتها واندفعها كما يقول الداعون للتأثير المائل للفن وللتعبير المهموس في الأداء . ومع ذلك فتحن نقف أمام هذه الدعوة حائزين :

« فمن رأي أن يأتي لنا المؤلف المصري في براعة قصصية وحبكة تدل على خبرة في التأليف بوصف لعاطفة دفينة غامضة مرتبكة ، وأن يأتي لنا بتمثيل موقف من الحياة تختلط فيه عواطف كثيرة ، وبين لنا بوضوح كيف ان هذا العالم فيه خير وشر ، حسن وقبح . وكيف ان الانسان له نفس معقدة لدرجة ان فصل عاطفة من أخرى يعتبر مستحيلاً . ويصف لنا النفس الإنسانية في أحط دركاتها وفي أسمى مراتبها ليبين كيف ان الانسان يستطيع أن يكون ملاكاً وشيطاناً ويزور على الناس في الحالين »

فلا نشك لحظة في أن صاحب هذا الكلام كاتب رومنسي من أوضح طراز .. هذا الذي يتمنى روعة الفن فيما هو دفين لا تراه العين الا بعد استخراجه من الأعماق ، ويتمنى روعة الفن فيما هو غامض ومرتكب ؛ ويتمنى روعة الفن في اختلاط نفائض الحياة ، بل هذا الذي يعلمنا بفتحه وبنقده ان الدمامنة يمكن أن تكون مادة للفن مثلما الجمال . وان الفن مستطيع ان يخرج من عفن الحياة آيات الجمال .. فنحسب اننا نقرأ رسالة ادموند بيرك « في السمو والجمال » ، وهي البنية الذي نبعث منه الفكر الرومانسية بأن مادة الفن وصورته وغایته جميعاً ليست الجمال ولا علاقة لها بالجمال وإنما هي الشعور ، الشعور السامي الذي يستطيع أن يجعل حتى من القبح والانحطاط وكل باعث على الألم أو الاشمئزاز موضوعاً للفن . أو نحسب اننا نقرأ فصولاً في فيكتور هيجو وعامة الرومانسيين الذين استخرجوا الفن من آلام الحياة ومن نفائصها المختلطة .

ومع ذلك فيحيى حقي ليس رومنسيّاً رغم اتباعه علمًا وعملًا بعض قوانين المدرسة الرومانسية . وهو في هذا المقام يصر على القالب وكمال الصورة

حين يصر على الاهتمام ببناء الحبكة ، شأن كل الكلاسيين . وهو في كل مكان من نقده التطبيقي يصر على مبدأ المقولية والذوق السليم وكافة ما يبشر به المذهب الكلاسي من جوهريات ، وهو مع ذلك أبعد ما يكون عن الكلاسية . فإذا تأملت رأيه في أدب توفيق الحكيم اكتشفت في يحيى حقي جانب آخر مغایراً لكل هذا ، فهو يرفض « أهل الكهف » لا مجرد أنها من ثمار المسرح الذهني فحسب ، ولكن لأنه اكتشف فيها مضموناً صوفياً يشكك عقول الناس فيحقيقة الحقيقة بل في حقيقة الحياة وربما في حقيقة الوجود بأكمله من خلال مشكلة الزمن التي يعالجها توفيق الحكيم . وهو يرفض « عودة الروح » لعدم التكافؤ بين جوهرها العميق وبين سفاسف أحدها الخارجية ، ثم يجاجئنا بتلك المفاضلة الغريبة غير المتطرفة من رجل يكتب في استانبول عام ١٩٣٤ التي يقول فيها .. انه يقدم « عودة الروح » على « أهل الكهف » لأن بث الصوفية والدروشة في نفوس المصريين المكافحين من أجل بناء وطنهم ومن أجل استقلالهم ليس من مهمة الفن العالمي الذي يرى فيه يحيى حقي انه يجب أن يكون مرتبطاً بالحياة ومتفاعلاً مع المجتمع وخادماً لهما بطريقته المهموسة الخاصة .

وهكذا يفتح لنا يحيى حقي في ١٩٣٤ معركة جديدة هي معركة « الفن للفن » و « الفن للحياة » . ولا تزال اراؤه تتبلور في هذا الاتجاه سنة بعد سنة حتى نجده في السنوات الأخيرة دائم التفكير في هذا الموضوع ، دائم الربط بين الأدب والحياة . فيخيل اليانا ان يحيى حقي رائد من رواد الواقعية المصرية وانه ابن بار من أبناء هذه المدرسة في الأدب العربي الحديث . ولكن هيئات هيئات فيحيى حقي فناناً كان أو ناقداً أبعد ما يكون عن الواقعية في أدبه او في منهجه أو في دعوته .

فماذا يكون هذا الرجل الذي لا هو بالواقعي ولا هو بالرومانتي ولا هو بالكلاسي ؟ أقول انه ظاهرة فريدة في أدبنا تمرد على كل انصواء وتخاف من كل انتماء وتتجزع من أن تصبح شيئاً محدداً عليه التزامات محددة

غير التزام واحد عظيم هو التزام الفنان العظيم بالفن العظيم .
هذا اللامتنمي العظيم يرفض كل انتماء لسبب واضح وهو جزءه من
الانتماء . فيحيى حقي يحب الواقع البشع العاري لأن الحياة البشعة العارية هي
الحياة الحقيقة المليئة بالنحس والحرارة والخصوصية وعمق الجذور الدفينة في
ظلمات التربة الغبراء . ولكنه في الوقت نفسه يجزع أمام الواقع البشع العاري
لأنه يملأ النفس مراارة ويأساً ويسخ النفس والقلب والعقل ويسلب الفن جماله
وروونقه وعدوبته ، فيفر منه إلى برجه العاجي ، إلى مدينة الأحلام .. ويحيى
حقي يحب العاطفة العميقه الموجأة والخيال الجامح في الأدب والحياة ، وهو
مع ذلك يجزع أمام العاطفة العميقه الموجأة وأمام الخيال الجامح الراكض وراء
حدود الزمان والمكان ، لأنه يعلم أن كل هذا لا يختلف في اليد القبض الريح
إذا ما شرب المرء كأس الواقع المريء وبعد أن تفتق كل نفس من أحلامها
الغريبة . ويحيى حقي يحب الجمال الجميل وبهاء الرونق وتمام الصورة ، يحب
كل هذا في الأدب كما يحبه في الحياة . يحبه في الكلمة ويحبه في السلوك ،
يحبه في العبارة ويحبه في الأخلاق يحبه في بناء الفن ويحبه في العمل الجميل ،
حتى لنكاد من رقة ذوقه في الأدب وفي الحياة نحسب إنك بازاء دمية هشة
من تلك الدمى التي لا تراها إلا في قصور النبلاء ، وهو مع كل هذا الحب
للجمال يجزع أمام الجمال لأنه يعرف أن الجمال ملن أخلص له صار شكلاً
صرفاً وخلاً من مضمون الحياة وانضريه الجمال الصرف فادحة لكافحة الأحياء .
ألا ترى معي بعد كل هذا أن حيرة يحيى حقي بين المذاهب الأدبية المختلفة
حيرة نابعة من نفسه الماحترة ، وإن كل هذا الغموض وهذا التناقض وهذا
الارتباك الذي حدثنا عنه إنما هو من غموض نفسه وتناقضها وارتباكها ؟
ومصدر هذه الحيرة الماحترة في الأدب والحياة هي في يقيني خشية يحيى حقي
من الانتماء ، خشيته من أن يملك شيئاً أو أن يعلمه شيء ، خشيته من أن
يقع أسير الحياة ، مادتها أو صورتها أو غاييتها العليا وأن يتحمل مسئولياتها
القادحة بالانتماء والالتزام . فنجا يحيى حقي من شركة الحياة ليقع في شركة
تلك السيدة الفاتنة القاسية الفواد التي حدثنا عنها كيتيس في قصidته الخالدة ،
وهي روح الفن .

اللِّصْ وَالِكَلَابُ

« من المستحيل تحديد مصدر النباح الذي ينطلق مع المواه
في كل موقع ولا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام »

نجيب محفوظ

لكم ترددت قبل أن أكتب هذا المقال ! ..
ترددت أولاً في أن أكتبه أو لا أكتبه ، فأنا لم أكتب عن نجيب محفوظ
كلمة واحدة رغم كثرة ما كتب وكثرة ما كتبت . ترددت تردد التهيب ،
ففي أكثر من مرة يصدر لنجيب محفوظ كتاب جديد كنت أقرؤه ، ثم أمسك
بالقلم لأكتب ، فيتوقف القلم تهيباً . ولم أكن أعرف لهذا التهيب علة الا
خشى من ان أظلمه وأظلم معه نفسي . فما من مرة صدر لنجيب محفوظ
كتاب جديد الا وانطلق كوراس النقاد من أهله الصحف وعلى موجات
الاذاعة وفي حلقات الندوات بتمجيده تمجيداً بلا حساب أو يوشك أن يكون
بلا حساب . وما عرفت كاتباً من الكتاب ظل مغموراً مغبوناً مهملاً عاملاً
حياته الأدبية دون سبب معلوم ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة
في السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضاً مثل نجيب محفوظ .

وما عرفت كاتباً رضي عنه اليمين والوسط واليسار ورضي عنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ قد غدا في بلادنا « مؤسسة » أدبية أو فنية مستقرة تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولعلك لا تعرف ما يجري بداخلها وهي مع ذلك قائمة وشامخة وربما جاءها السياح أو جيء بهم ليتفقدوها فيما يتقدون من معالم نهضتنا الحديثة . والأغرب من هذا ان هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب بل هل مؤسسة شعبية أيضاً يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة والبيت وفي نوادي المتأدبين والبساطة .

بعد هذا كله لم يعد صعباً تفسير تهبي العظيم كلما سولت لي نفسي أن أتناول نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب ، كلما قرأته غلا الدم في عروقى ووددت لو اني أصكه صكاً شديداً ، ونجيب محفوظ في الوقت نفسه هو عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمناً بين أمجاد الانسان وقالت نفسي : ليس فن بعد هذا الفن ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة . وليس يجوز لمثلي أن يفسد على الناس أفراحهم كلما احتفلوا بوليد جديد ، وليس يجوز لمثلي أن يشارك في عرس عظيم كل من فيه متثنش ان بأصنفي السلاف وان بمجرد الایماء : فلقد اكتشفت فيما اكتشفت ان بعض من كتبوا عن « ثلاثة » نجيب محفوظ الشهيرة مثلاً لم يقرعوا منها الا صفحات معدودات وانا شخصياً اعلن وأعترف على الملا اني لم اقرأ منها الا جزها الأول ، وأعلن وأعترف على الملا اني لن اقربها ثانية الا حين يتاح لي ان اعتكف اسبوعين في مرسى مطروح او في ظروف تتبع التفرغ لقراءة مثل هذا العمل الأدبي الخطير .

ورغم اني قرأت أكثر ما كتب نجيب محفوظ فلن أتحدث هنا عن نجيب محفوظ ، ولن أتحدث عن تطوره الفني ، وإنما سأتحدث عن شيء واحد

هو قصته الأخيرة الصغيرة « اللص والكلاب ». سأتحدث عنها لا لأنني أعتقد أنها أهم ما كتب ولا لأنها تمثل « فن » نجيب محفوظ ، ولكن لأنني من خلالها فن نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » بلا زيادة ولا نقصان . فإن أردت أن تعرف موضوع هذه القصة في كلمات قل إنها قصة جان فالحان في القرن العشرين أو شيء من هذا القبيل . وجان فالحان هو بطل رواية « البوسائ » لفكتور هيجو ، وهو نموذج اللص الذي يطارده المجتمع حتى بعد أن يستوفي قصاصه . كذلك الحال في رواية نجيب محفوظ : فيها سعيد مهران ، أو سعيد فالحان ، لص شبه مثقف يدخل السجن في اللصوصية ، وحين يخرج من السجن تبدأ مأساته الحقيقية ، فهو يجد أن زوجته التي طلقته وهو في سجنها قد خانته ، وتزوجت من أخلص صديق له في عصابته ، ويجد أن ابنته الصغيرة سناه تنكره انكاراً الذي لم ير أباً أبداً ، ويجد أن اصدق أصدقائه بين المتعلمين وهو الاستاذ رووف علوان المحامي قد خان كل ما كان يبشر به من مبادئ لنصرة الفقراء وتاليلهم على الأغنياء ، وباع تعاليمه الاشتراكية أو الشيوعية لا أدرى (فنجيب محفوظ لا يحدد لنا بالضبط هذه التعاليم) مقابل قصر جميل قرب الجيزة . وقد كان المحامي رووف علوان مثله الأعلى لأنّه هو الذي فلسف لسعيد مهران اللصوصية وجعل من سرقة الفقراء للأغنياء مذهبًا وعمق في هذا اللص شبه المثقف نوازع النهب والسلب والسطو وقطع الطريق حتى غدا بفضله زعيم عصابة خطيرة .

ويبدو أن سعيد مهران قد تبلورت في ضميره فكرة « روبين هود » أو « اللص الشريف » ، أو يبدو أنه رسم لنفسه مثلاً أعلى في الحياة هو أدهم الشرقاوي الذي جاء ذكره في المواويل انه يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء ، أقول يبدو لأن نجيب محفوظ لم يرسم هذا الباحب من شخصية سعيد مهران بوضوح كاف :

أخلص أصدقائه يسلمه للبوليس ليخطف زوجته وماله ، وأحب امرأة في حياته تتخل عنه للتزوج من تابعه الخائن الذي لا يساوي قلامة ظفر ، وبنته

الصغيرة ، محور أحلامه تنكره انكارها لرجل جاء من الطريق ، وأستاذه ولم يتم بيع كل ما نادى به من مبادئ مقابل الجاه والحياة الناعمة . هؤلاء هم الكلاب الذين أحاطوا باللص ساعة خروجه من السجن . فلم يبق أمام اللص الا سيل واحد هو مطاردة الكلاب وتدميرها الواحد بعد الآخر .

وفي عملية المطاردة هذه تبين أن القدر نفسه يقف في سخرية مريرة الى جانب الكلاب ، فحين يتسلل سعيد مهران ليلاً ليغتال صاحبه اللص الخائن عليهش تفتك رصاصاته بمجهول بريء استأجر شفته من بعده ، وحين تسلل سعيد مهران ليلاً ليغتال المصلح الاجتماعي الدعي روّوف علوان تفتك رصاصاته بالباب المكين البريء .

وهكذا يفر سعيد مهران كالقنيصة وقد خابت كل آماله في تطهير الدنيا من الكلاب . ويبدأ طراد من نوع جديد ، طراد المجتمع لهذا السفاح الجديد ، فالبولييس وراءه لا يهدأ لأن هذا واجبه ، والرأي العام وراءه لا يهدأ لأن الصحافة تستثيره ، أما هو فهو معتصم آناً عند بغي عاشقة له اسمها نور تعيش في بيت على حافة المقابر ، ومعتصم آناً بين المقابر نفسها حتى يحاصره رجال الأمن من كل جانب ويوشك أن ينزل بهم وبنفسه الدمار ، ولكن قواه تخذله في اللحظة الأخيرة فيستسلم للبولييس .

أما ماذا فعل نجيب محفوظ الفنان في « اللص والكلاب » فهو قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك انه سيد من يبني البناء في أدبنا القصصي . فهو مهندس من أعظم طراز يعمل بالمسطرة والفرجار ولا أعتقد انني أبالغ في القول ان قلت ان بناء « اللص والكلاب » لا يقل احكاماً عن بناء أعظم ما قرأت في القصص الكلاسيكي العالمي . كل شيء فيها محسوب بأدق حساب ، ولا أريد أن أقول البداية والوسط والنهاية كما يقول الاسطاطاليسيون ، ولكن اكتفي بأن أقول إن كل خصائص القصة الكلاسيكية وصلت فيه إلى حد الكمال . فهو يعرف أين يتحرك وأين يقف وأين يتكلم وأين يصمت ، وهو بهم بالصدق والصحة والسلامة والاقتصاد والتوازن اهتماماً ليس بعده اهتمام

وهو لا يتوه في التفاصيل ولكن يركز على الجوهريات . ولكن غريبة الغرائب في « اللص والكلاب » أنها قصة كلاسيكية القالب رومانسية المضمون . فهذا اللص الشريف إن صع هذا التعبير شخصية ملتهبة الخيال تستطيع أن تعيش بشهوة واحدة في الحياة . هي شهوة الانتقام بعين القوة الملتهبة العينية التي سيطرت على شخصيات الأدب الرومانسي العظيم كشخصية هيشكليف في « مرتفعات وذرینج » لاميلى بروونتي وشخصية أدمن دانت في « الكونت دي مونت كريستو » لاسكندر دوماس الأب وغيرهما كثير في أدب الرومانسيين حيث تسمم عقل البطل ووجوده أو تسيطر عليه فكرة واحدة أو شهوة واحدة آكلة مدمرا تعصف به وبكل من حوله . فكيف أتيح لنجيب محفوظ ، وهو ، على غير ما يذهب التقى ، عدو الواقعية اللدود ، أن يصب كل هذا الوجودان الرومانسي في هذا الإحكام الشكلي الكلاسيكي ، هذه هي الظاهرة المحيرة حقاً في أدب هذا الأديب العظيم ، وهي أيضاً علة هذا الصدع الكبير في هذا الأدب الكبير ، الصدع بين مادة الفن وصورته ، ذلك الصدع الذي نلمس آثاره في باطن قصة « اللص والكلاب » .

وهذا الصدع يتجلّى أول ما يتجلّى في بناء نجيب محفوظ لشخصياته . فهي بوجه عام شخصيات مرسومة من الخارج ، مرسومة بإحكام ولكنها مرسومة من الخارج رغم هذا الإحكام ، باستثناء شخصية الصوفي الفقير إلى الله ، وربما شخصية المؤمن « نور » إلى حد لا يأس به .

وحين أقول أنها شخصيات مرسومة من الخارج أقصد ان اللص الشريف سعيد مهران والمحامي المزيف روّوف علوان وعامة اللصوص وقطاع الطرق الذين صورهم نجيب محفوظ لا يتكلمون بلغتهم وإنما بلغة نجيب محفوظ ، ولا يفكرون بعقولهم وإنما يفكرون بعقل نجيب محفوظ ، خواطرهم خواطر نجيب محفوظ وذكرياتهم ذكريات نجيب محفوظ . لست أقصد نجيب محفوظ الرجل وإنما أقصد نجيب محفوظ الفنان . كل هؤلاء ليسوا

لصوصاً ولا بغايا ولكنهم يمثلون فكرة نجيب محفوظ عن اللصوص والبغایا .
انظر الى هذا الحوار بين اللص الشريف وبين الشيخ الصوفي علي الجيندي :

« هل تستطيع أن تقيم ظل شيء معوج؟

فقال الشيخ برقه
— أنا لا أهتم بالظلال !

وأنا لا أعتقد ان لصاً مهما كان شبه مثقف قادر على أن يجادل رجلاً
من رجال الله في مشكلة تقويم ظلال الأشياء المعوجة . فإذا ما توغلنا في الحديث
قال الشيخ :

— قال سيدى انى لأنظر في المرأة كل يوم مراراً مخافة أن يكون قد اسود
وجهي

— أنت ؟

— بل سيدى نفسه !
فتساءل ساخراً

— فكيف ينظر الأوغاد في المرأة كل ساعة »

أما الأوغاد فهم الكلاب الذين يطاردهم اللص أو يطاردونه ، فالمطاردة
في نجيب محفوظ متبادلة لأن سعيد مهران فريسة وكلب صيد معاً سواء قبل
سجنه أو بعد خروجه من السجن والمجتمع فرائس وكلاب صيد معاً . واست
أعتقد أن اللص مهما كان مثقفاً أو شبه مثقف مستطيع أن يفكر في هذه الوقفة
الفلسفية التي تذكرنا بخوف كاليليان من أن ينظر إلى نفسه في المرأة في أوسكار
وايلد .

ولو اني أردت أن أسوق من أمثل هذه الخواطر والملحوظات والتعليقات
ما يوضح رأيي هذا لست ماثلة مثل ومثل .
ولكن كل هذا لا يغض من جمال هذا العمل الفني العظيم . فنجيب محفوظ
ومعه عامة نقاد الكلاسيكية مستطيع أن يقول : أنا لا أصف لك الواقع بمحاذيره
وبتفاصيله ولكنني أصف لك الواقع في جوهره وكلياته . ليس من الضروري

أن أصف لك كيف واقع سعيد مهران المومس نور ولكن يكفي أن أوحى لك بأن الليلة حين انتهت كانت قبلة امتنان « وكانت ثمة فراشة تعانق المصباح العاري في تلك الساعة من الليل .. »

فإن أردت أن تعرف من بطل هذه القصة الجميلة قلت لك انه ليس سعيد مهران ولكن شخص آخر لا يفكر أحد فيه ، وهو المومس نور ، بل أكاد أقول ان شخصية المومس نور من أجمل الشخصيات التي صادفتها في أيام قصة من روائع الأدب العالمي . ولا تعجب من هذا القول لأن نجيب محفوظ جعل منها البصيص الوحيد الذي يختلجم (ولا أقول ينير) وسط هذا الظلام الحالك . أما رمزيتها فلا يجوز ان تخفي على أحد ، فهي شيء أشبه ما يكون الى نور الخير ، وسط غابة ظلماء لا مكان فيها الا للصوص والكلاب . نور هي النور الوحيد في حياة سعيد مهران ، نور خافت حقاً ، نور لا يرغب فيه أحد حقاً ، حتى أحوج الناس اليه ، نور لا يشع وسط الأحياء ولكنه يختلجم كالنجم الباهت على تخوم الحياة حيث يتلقى الموتى بالأحياء عند مقابر الامام . وهي أخيراً نور زائف ، زيفها من زيف هذا البغي ، التي تستطيع أن تجتمع في وقت واحد بين أظهر معانى الحب والتضحية وبين بيع الموى كروتين يومي لا يدخل في اختصاص علم الأخلاق .

وحتى هذا النور البعيد الشاحب المختلجم بين تخوم الموتى وتخوم الأحياء ، حتى هذا البصيص أطفأه نجيب محفوظ حين جعل المومس نوراً تخفي فجأة لا أحد يعرف كيف ولماذا ، ولكن نرجع بسبب مهمتها وهي الدعاارة أنها وقعت في أيدي رجال البوليس . اختفت في اللحظة التي كان فيها اللص المطارد أحوج ما يكون لا أقول إلى يد منفذة أو قبلة حانية ولكن الى اربعة جدران يختهي فيها ولقمة عيش يتبلغ بها بعيداً عن عيون مطارديه .

فهل رأيت تشاواماً أكثر من هذا التشاوٌ الذي تفصح عنه قصة « اللص والكلاب »؟ أنا ما رأيت تشاواماً من هذا التشاوٌ الا في قصص دوستويفسكي وبزارك ، ولا تستكئر على نجيب محفوظ صحيته دوستويفسكي وبزارك فهو

أُخْ لَهَا صَغِيرٌ مِّمَّا اخْتَلَفَ عَنْهَا فِي مَنْهِجٍ فَهُوَ فِي صُورَةٍ فَهُوَ .
وَهُلْ رَأَيْتَ تَشَاؤْمًا أَكْثَرَ مِنْ هَذِهِ الصُّورَةِ الَّتِي رَسَمَهَا نَجِيبُ مَحْفُوظُ
لِلصُّورِ أَشْبَاحٍ وَكَلَابٍ أَشْبَاحٍ يَطَّارِدُ بَعْضَهُمْ بَعْضًا بَيْنَ الْقُبُورِ . فَكَانَمَا الْقَدَافَةُ
فِي نَجِيبٍ مَحْفُوظٍ هِيَ رَمْزُ الدُّنْيَا كُلُّهَا ، وَلَا أَقُولُ رَمْزَ الْقَاهِرَةِ وَحْدَهَا أَوْ
هِيَ الْأَرْضُ الْخَرَابُ الَّتِي حَدَّثَنَا عَنْهَا الشُّعُرَاءُ فِي شِعْرِهِمُ الْحَزِينِ ، وَكَانَمَا
الشَّرُّ مِنَ الْفَصِيلَتَيْنِ يَعِيشُونَ فِي مَأْسَاةٍ طَرَادٍ خَائِبٍ مِنَ الْجَانِبَيْنِ سَاحِتَهُ لَيْسَ
عَالَمُ النُّورِ وَلَا عَالَمُ الظَّلَمَاتِ وَلَكِنْ تَلْكَ التَّخُومُ الَّتِي يَلْتَقِي فِيهَا الْمَوْتُ بِالْحَيَاةِ
لَحْظَةٌ ثُمَّ يَشْمَلُ الْكَوْنَ كُلَّهُ ظَلَامٌ سَاكِنٌ عَمِيقٌ .

كيف تَقْرَأْ نَجِيب مَحْفُوظ

منذ أن كتبت عن «اللص والكلاب» جاءتني رسائل ورسائل بعضها مستنكر وبعضها منزعج وبعضها حائز بتساءل، ولاحظت أن أعظم حيرة أوقعت فيها قرائي جاءت من قولي إن نجيب محفوظ في «اللص والكلاب» على غير ما أجمع النقاد، هو عدو الواقعية اللدود، كما جاءت من قولي أن نجيب محفوظ قد بنى هذه الرواية بمادة رومانسية في إطار كلاسيكي. وسر هذه الحيرة فيما يبدو لي أن كثيراً من الناس يفهمون مدارس الأدب فهما تقريرياً عاماً لا يقوم على الدقة، اعتماداً على ما يشيعه بعض النقاد بينهم من نظريات في الأدب تقريرية وعامة ولا تقوم على الدقة. وأوضح مثل على ذلك الفكرة الشائعة بأن الفن الواقعي هو الفن الذي يرسم صورة فوتوغرافية للحياة، فيها كل ما يمكن من التفاصيل مطابقة ما يمكن لما تصوره من أشياء العالم الخارجي. والحق أن التصوير كلما اقترب من الفوتوغرافية ابتعد عن الخلق الفني، والتسجيل كلما اشتد في مطابقة الواقع ونسخه بخدايره ابتعد عن الخلق الأدبي. ولقد يتفق كاتب صفحة أو صفحات في وصف وجه رجل أو ثاث حجرة أو شعور امرأة فلا يقربه هذا من الواقعية أكثر

من كاتب يصف هذه الأشياء في عبارة أو عبارتين . فكل خلق في قائم في جوهره على الاختيار ، والفرق بين مدارس الأدب المختلفة يتلخص فيما يختاره الفنان من تجارب الحياة وفي تركيبه لما اختار من تجربة في تجربة جديدة تكون ذات مغزى ، كما يتلخص في كيفية الاختيار والتركيب وفي هدفها جميعاً .

وأكثر الخطأ ناشئ من الخلط الزائف والتفرقة الزائفة بين الصدق الفني والصدق للحياة ، ذلك الصدق الذي أجمله أرسطو في عبارته المشهورة ان « الفن تقليد الطبيعة ». فأرسطو . وهو أبو الفنون الكلاسيكي ، وواضع نظرية الاختيار والتركيب في كل خلق في ما كان يتصور الصدق في تصوير الحياة الا تعيرآ آخر عن مبدأ الصدق الفني ، وما كان يتصور ان الصدق للحياة او الصدق الفني ممكن بنقل صورة فوتوغرافية لها . كذلك في الطرف الآخر ، طرف المدرسة الواقعية التي ترى أن الفن يقوم على تصوير « قطاع من الحياة » أو « شريحة من الحياة » ما كانت لتتصور ان الصدق في تصوير الحياة شيء والصدق الفني شيء آخر ، او ان الصدق أيّاً كان نوعه معناه نقل صورة فوتوغرافية لقطاع من قطاعات الحياة او شريحة من شرائحها ، دون اعمال لمبدأ الاختيار والتوليف . وقل نفس القول في بقية مدارس الأدب قد يهمها وحديثها . إنما يمكن الفرق بين كل هذه المدارس في فهمها للحياة وما هيتها . ولكي تفهم هذا المقصود بالصدق الفني انظر إلى عامة شخصيات الأدب الروماني العظيم ، وهي شخصيات تكاد أن تكون مستحيلة في الحياة الواقعية ، أو على الأصح نادرة الواقع في سياق الحياة الواقعية لشدة تفردها بخصائص وأعمال ونوازع وأفكار وعواطف لا يشاركتها فيها إلا الأفلون .

انظر الى هاملت عند شكسبير وغاية الكامييليا عند دوماس الابن — وروشكولنيكوف عند دوستويفسكي ، تجدها شخصيات حية مقنعة للعقل وللقلب وللحواس حتى لتحسبها تتحرك في واقع الحياة . فان راجعت نفسك كم هامت أو مرجرت جوبيه أو روشكولنيكوف صادفت في حياتك

أدركت أن هذه كلها شخصيات أما فريدة واما ملقة . لفقها خيال الفنان من خامات الحياة ، فهي لا تطابق شيئاً شائعاً أو مألوفاً في واقع الحياة . فإن سألت نفسك : وكيف أمكن هذه الشخصيات أن تقنع عقلي وقلبي وحواسي رغم أنها فريدة أو ملقة ، لم تجد لهذا اجابة الا أنها مقنعة بسبب صدقها الفني ، وهي مقنعة لا بسبب مطابقتها للحياة ، ولكن بقدرها على « الإيهام » بأنها تطابق الحياة . فغاية الصدق الفني ، كغاية كل صدق في الوجود ، هي الإنقانع أو الإيهام : ان ارضي العقل سميناه اقناعاً ، وان ارضي القلب أو الحواس سميناه إيهاماً .

واذا كان الصدق الفني ضرورة في كل مدرسة من مدارس الأدب فالسؤال يكون : وما الفرق اذن بين مدارس الأدب المختلفة ما دامت كلها تقوم على الإنقانع أو الإيهام بواعظ الحياة ؟

والرد على ذلك ان الكلاسيكية توهم بتصوير المحتمل المعقول والرومانسية توهم بتصوير الممكن المثالي والواقعية توهم بتصوير العادي الموجود ، والفرق بين هذه الأطراف الثلاثة يتمثل في الفرق بين المحتمل الوجود والواجب الوجود والواقع الوجود سواء في الشخصيات أو في الأحداث أو في المواقف أو في العواطف أو في الأفكار أو في الأقوال أو في الأفعال . هذه هي الأسس الأولى وكل ما عدتها مناهج وأساليب تتخذها هذه المدارس للإنقانع أو للإيهام بالصدق الفني .

فال موقف الكلاسيكي من الحياة يقنع العقل بتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وفي كل زمان لأن هذه الكليات والجوهريات يدركها كل عقل ، وتشارك فيها كل نفس وهو ينفر من الشاذ ومن الفريد كما ينفر من العادي ومن الجزئي .

وال موقف الروماني يقنع القلب أو يوهمه بتناول مثل الحياة العليا وخصائصها الفريدة وصفاتها السامية التي قد لا تكون ملكاً مشاعماً لكلبني البشر والتي قد تكون نادرة الوقوع ولكنها رغم ذلك جزء لا يتجزأ من

حياة الإنسان بالفعل وبالإمكان ، في الواقع وفي الأحلام ، وهو يقنع القلب لأن في كل قلب قلعة للأحلام وفي كل نفس حنين إلى المثل الأعلى الذي هو من صنع الخيال ، ولأن الحياة نفسها وأشخاصها وأحداثها وعواطفها وأحساسها لها جانبها الرومانسي المتمثل في أبوطها وخرارقها كما هو متمثل في أبالستها وشواذها .

والموقف الواقعي يقنع النفس أو يوهّمها بتناول العادي الواقع الوجود الذي اختلطت فيه الكلمات والمثاليات والجزئيات بنسبة المألوفة في الحياة الواقعية وبتأثيرها المألوفة في الحياة العادية ، فأكثرها جزئي وأقلها كلي وأندرها مثالي ، أي أن أكثرها مادي وأقلها عقلي وأندرها روحي . أجل ، إن الموقف الواقعي بهم بحياة الرجل العادي أكثر من اهتمامه بحياة الرجل النموذجي أو الرجل الفريد ، أي أكثر من اهتمامه بحياة الرجل الممثل لكل الرجال وأكثر من اهتمامه بالرجل الذي لا يمثل إلا نفسه .

من أجل هذا حين نقرأ «ثلاثية» نجيب محفوظ – فحدباني اليوم عن «الثلاثية» ولن يتتجاوز «الثلاثية» لأنني أعتقد أن الطريقة العلمية للدراسة نجيب محفوظ كالطريقة العلمية للدراسة كل كاتب عظيم هي ليست اطلاق القول والتعميم ولكن الشرح على المتن – أقول من أجل هذا ، حين نقرأ «ثلاثية» نجيب محفوظ فأول سؤال ينبغي أن نطرحه هو : ماذا تصور هذه «الثلاثية» وهي تصوّر حياة شخصيات نموذجية تمثل كل الناس في جوهرهم ، أم تصوّر حياة شخصيات فريدة ان صادفناها في الحياة لفتت أنظارنا بعاطفتها الفريدة أو بتفكيرها الفريد أو بسلوكها الفريد . أم تصوّر حياة شخصيات عادية شكلتها بيئتها تفكّر وتحس وتصرّف في ظروف أكثرها مألوف وأقلها شاذ غير مألوف؟ .. والسؤال الذي لا ينبغي أن نطرحه ونجيب عليه هو : هل شخصيات نجيب محفوظ شخصيات مقتنة تنبض بالحياة أم لا ، لأن الشخصيات المقتنة الحياة هي آية كل فن عظيم ، والشخصيات الفاشلة الضعيفة هي آية كل فن رديء . وملكة الكاتب على الإبهام والإقناع لا تدل على مدرسته الأدبية وإنما تدل فقط على أنه كاتب كبير .

وعندي أن أشخاص «ثلاثية» نجيب محفوظ لا يمثلون الإنسانية في جوهرها ولا يعبرون عن كليات الحياة ، فهم اذن ليسوا ناجاً من نتاج الفكر الكلاسيكي أو الموقف الكلاسيكي من الحياة . وعندي أيضاً ان أكثر أشخاص «بين القصرين» و «قصر الشوق» و «السكريبة» ليسوا مجرد أشخاص عاديين سواء في طبقتهم أو في المحيط البشري الكبير ، فهم اذن ليسوا ناجاً من نتاج الفن الواقعي ، وعندي أخيراً أن أكثر هؤلاء الأشخاص ذوي تكوين فريد وعواطف فريدة وأفكار فريدة وسلوك فريد ، ان صادفت أحدهم في الحياة لفت نظرك ان سنته أعلى أو أن قامته أضلاً من سائر من سائر من تراه حوطم من الناس ، فهم إذن ثمار الخلق الرومانسي .

ليس السيد احمد عبد الجود رجلاً عادياً بأي معنىٌ من المعاني ، فهو علائق ضخم ينشر الرعب في كل من حوله ويلغى كل إرادة غير إرادته ، وهو صاحب تكوين نفسي وساوث اجتماعي فريد شاذ قائم على التناقض ، تناقض بعضها مدروس وبعضها من سجنته . فمن رأى في السيد احمد عبد الجود مجرد صورة للأب المصري العادي الذي يمثل الإرهاب الأبوي المألف في جيله وفي طبقته وفي بيته فهو يرى إذن أن نجيب محفوظ لم يخلق به شخصية حية مقنعة وإنما رسم صورة كاريكاتورية مبالغة فيها لهذا الإرهاب الأبوي الذي نعلم عنه الشيء الكثير . كذلك الحال مع المست أمينة زوجة السيد احمد عبد الجود مهما قيل بأن تسليمها الكامل لإرادة زوجها يصور تسليم المرأة العادية في طبقتها من سيدات ذلك الجيل ، فإني أقرأ فيها ملامح القديسة أكثر مما أقرأ فيها ملامح امرأة من الطبقة المتوسطة الصغيرة ابان الحرب العالمية الاولى . كذلك الحال مع ياسين وأمه وغيرهما من تلك الشخصيات المعقّدة التي رسمها لنا نجيب محفوظ في «الثلاثية» ، بل إن القدير نفسه يبرز أمامنا في «ثلاثية» نجيب محفوظ كشخصية معقّدة خليفة دائماً ان تفاجئ الناس بعجب المفاجآت . ومع ذلك فقاريء «الثلاثية» لا يسعه إلا أن يحس بإحساساً قوياً بأن

نجيب محفوظ قد نقل له صورة واقعية صادقة لحياة الطبقة المتوسطة الصغيرة إبان الحرب العالمية الأولى إلى حد جعل بعض نقاد نجيب محفوظ يتهمونه بأنه لم يقص علينا قصصاً وإنما قام بعملية مسح اجتماعي.

أما علة هذا الشعور القوي فهي أن نجيب محفوظ قد بلغ في «الثلاثية» درجة عالية في الصدق الفني يجعل قارئه يعيش تجربة آل عبد الجلود كأنه واحد منهم دون أن يت Insider إلى ذهنه سؤال واحد من تلك الأسئلة التي يطرحها النقاد. من يكون هؤلاء الناس وما تكوينهم النفسي وما علاقتهم بيبيتهم الخ. وقد استعان لباوغ هذا الصدق الفني بكل ما وسعه أن يستعين به من مناهج وأساليب وحيل ماكراً أخذها عن مدارس الأدب المختلفة أو ألمتها إليها طبيعة الفنان العارف لأصول فنه. وفي مقدمة هذه المناهج التي استعان بها نجيب محفوظ في «الثلاثية» منهاج المدرسة الواقعية القائم على النسخ في وصف الجزئيات وتکديس التفاصيل لإيهام القارئ بواقعية ما يراه وما يسمعه. انظر إليه مثلاً وهو يصف شخص المست أمينة في «بين القصرين» :

«كانت في الأربعين ، متوسطة القامة ، تبدو كالنحافة ولكن جسمها بضم مهليٍ في حدوده الضيقة لطيف التنسيق والتبويب ، أما وجهها فمائل إلى الطول مرتفع الجبين دقيق القسمات ، ذو عينين صغيرتين جميلتين تاوح فيما نظرة عسلية حالة ، وأنف صغير دقيق يتسع قليلاً عند فتحته ، وفم رقيق الشفتين ينحدر تحتهما ذقن مدبر . وبشرة قمحية صافية تلوح عند موضع الوجنة منها شامة سوادها عميق نقي » .

إذا اضفت إلى هذا شعرها الكستنائي والمنديلي الذي عصبت به رأسها اكتملت لك صورة أشبه بالصور الفوتografية التي تستعمل لتحقيق الشخصية . وقد تفشي هذا الأسلوب في الوصف في القصص الأوروبي منذ أن انتشرت الاتجاهات الواقعية فيه من بزارك فصاعداً حتى قبل في التعریض بأصحابه أنهم يصفون الأشخاص وكأنهم يصفون للبوليسي . والحقيقة أن المدرسة

الواقعية لم تأت بجديد حين عمدت إلى الإسهاب في وصف الشخصيات على هذا النحو ، فقد كانت المدرسة الرومانسية أيضاً تعمد إلى الإسهاب في وصف نفسية الشخصيات وتحليل كل ما يجري بداخلها من نوازع وعواطف وافكار ، فما فعلت المدرسة الواقعية أكثر من أن نقلت هذه الواقعية في التصوير والتحليل من داخل النفس الإنسانية إلى خارجها ، واستعاضت عن تshireح الذات والوجودان بتshireح الموضوع والعالم الخارجي .

فإذا تأملت ما فعله نجيب محفوظ في « الثلاثية » وجدت أنه قد حافظ في توازن غريب على التقليدين جميعاً ، فتراه يطبب أشد الإطناب في وصف عشة الفراخ مثلاً ويطلب أشد الإطناب في وصف عواطف المست أمينة نحو الفراخ وعشة الفراخ ، فكأنما يريد أن يجمع بين المدرستين في عمل في واحد ، وتراه يطبب أشد الإطناب في وصف اية جريمة من تلك الجرائم الصغيرة التي كان يرتكبها افراد أسرة عبد الجواب ثم يطلب أشد الإطناب في وصف هلع مرتكبها أم رب الأسرة الجبار . هذه الرغبة في الموازنة بين الداخل والخارج أو بين الذات والموضوع هي احدى المصادص الهمامة التي يتميز بها أدب نجيب محفوظ في « الثلاثية » ، وهي المسئولة عن بلوغه حد الإنقاذ المعجز في بعض فصوصها وبلوغه حد الإملال المعجز أيضاً في بعضها الآخر ، وهي قبل هذا وذاك أول مظهر من مظاهر تعلقه بال قالب الكلاسيكي الأصيل الذي يخفي وراء هذه الواجهة الكلاسيكية المتقدة البناء ، المتقدة الصقل ، المتقدة التوازن ، مضموناً أبعد ما يكون من الكلاسيكية ، لأنه مضمون أقرب ما يكون إلى التفرد والشذوذ والخصوص . الطبيعة الإنسانية ، ولأنه مضمون أقرب ما يكون إلى التفرد والشذوذ والخصوص . ولكن عيناً نحاول أن نجد حلاً لهذا الإشكال الفني في « ثلاثة » نجيب محفوظ إذا لم نخرج من دائرة القالب ونبحث في دائرة الموضوع . فإني أميل إلى الاعتقاد بأن نجيب محفوظ في « الثلاثية » لم ينظر إلى الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية الا نظره إلى مجرد أساليب يكسو بها عمله الفني

ويتحقق بها الصدق الفني ويستعين بها على التعبير عن هذه التجربة الحيوية التي خاضها في «الثلاثية». أما التجربة الحيوية التي خاضها نجيب محفوظ في «الثلاثية» فهي لا تنتهي لأية مدرسة من هذه المدارس ، وإنما تنتهي إلى مدرسة أخرى ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وكانت لها أعقبات في القرن العشرين ، وتلك هي المدرسة الناتورالية أو المدرسة الطبيعية التي أسسها زولا أو مدرسة القصة التجريبية كما كان زولا نفسه يحب أن يسميها ، وقد كانت هذه المدرسة ثورة على كل ما تقدمها من المدارس ولا سيما المدرسة الواقعية .

أما وقد بلغنا هذه المرحلة من الكلام فلنرجى بقيةه إلى بحث قادم لنرى ماذا قال زولا وماذا فعل ولنرى كيف أقام تلميذه نجيب محفوظ عماد القصة التجريبية في «ثلاثيته» المشهورة .

بَيْتُ الْقَصْرَيْنِ

• كل شيء في هذا البيت ينبع خفوعاً اعمى لإرادة
عليها ذات سيطرة لا حد لها هي بالسيطرة الدينية اشبه ،
حق الحب نفسه بين جدرانه يسترق خطاء الى القلوب في
حياة وتردد وعدم ثقة بالنفس •

(بين القصررين)

في « بين القصررين » تقيم أسرة مصرية من الطبقة المتوسطة الصغيرة هي أسرة السيد أحمد عبدالحواد ، والسيد لقب لا اسم والأسرة مكونة من الأب ، السيد أحمد عبدالحواد نفسه ، وهو بقال يعيش في بسطة من الرزق ، مع زوجته الطيبة أمينة ، وأولاده الخمسة وهم بالترتيب ياسين وخدية وفهمي وعاشرة وكمال ، وكلهم أشقاء ما عدا ياسين ، فهو من زوجته الأولى هنية التي طلقها وياسين بعد في طفولته .

أما السيد أحمد عبدالحواد فهو ليس مجرد عماد الأسرة ولكنه المحور الذي تدور حوله أحداث الرواية وأشخاصها ، فكأن بيته بين القصررين عالم صغير مغلق على ذاته معزول تماماً عن العالم الخارجي .. والسيد أحمد عبدالحواد شخصية غريبة رهيبة طاغية ، يتحرك كالمارد في محبيه الصغير فتتعلق أنفاس كل من حوله هلهلاً وخشوعاً ، إن تجهم مادت الدنيا بمن حوله .

من أفراد أسرته وان ابتسم خيل اليهم أن رضوان الله قد نزل عليهم، فان مد يده لولد من بنيه ليقبلها فهذه علامة من علامات رضاه ، يسبح لها قلب ولده ويحيش امتناناً . وهو لا يخاطب الا اذا بدأ الحديث ، فإن تحدث جلجلت كلماته كأنها صوت القضاء . لا إرادة الا ارادته ولا حساب الا لما يقول او يفعل . ولكن الغريب حقاً في أمر هذا الطاغية أنه ليس ككل الطغاة ، فقد كانت له شخصية مزدوجة وحياة مزدوجة تكاد تبلغ في ازدواجها حد الفحش أو ذلك الحد الذي عبر عنه الروائي ستيفنсон بشخصيته الحالدة الدكتور جيكل ومستر هايد . فهو إلى جانب بطشه وجبروته طيب القلب صافي السريرة قادر أن يعلق كل من يدور في فلكه بمحال الحب كما يعلقهم بمحال الرهبة والاحترام . وهو إلى جانب تقواه الصادقة التي لا زيف فيها ووقاره الصادق الذي لا زيف فيه كان خارج بيته وخارج أوقات العمل ماجناً خليع العذار يجالس الندماء ويعاصر العوالم ويعاقر الراح في مجلس الأنس كل ليلة ويمخلل أم مريم بعد موت زوجها المشلول . ولكنه لا يعود إلى داره إلا بعد أن يزول عنه كل أثر للشراب حرصاً على هيبيته بين ذويه .

أما أفراد أسرته فقد كانت لكل منهم مشكلته أو عقدته . فمشكلة الزوجة أمينة هي افراطها في طاعة زوجها وافراطها في حب سيدنا الحسين ؛ وقد نفذ فيها السيد أحمد عبدالجواد المثل البلدي القائل بأن «البنت لا تخرب من بيت أبيها إلا إلى بيت زوجها ولا تخرب من بيت زوجها إلا إلى القبر » ، تنفيذاً حرفياً ، فلم تخرب أمينة من بيت الزوجية مرة واحدة طوال خمس وعشرين سنة أو نحوها . (نجيب محفوظ يتسى الاطلاق فيقول في فصل آخر أنها خرجت غبـاً لزيارة أسرتها برفقة زوجها) . ولم تكن لها من أمينة في الحياة إلا أن تزور مقام سيدنا الحسين ، فلما غاب زوجها عن القاهرة ، لبعض عمله يوماً واحداً سولت لها نفسها أن تزور مقام الحسين في الخفاء ، ولكن حظها النكـد جعلها تصاب في حادث عند عودتها فانكشف أمرها لزوجها عند عودته وأنزل بها قضاوه الصارم فتفاها إلى بيت أمها ، ولو لا

لطف الله ووساطة الشفاعة لطلقها بعد هذه العشرة المديدة .
ما خديجة التي ورثت عن أبيها أنفه الكبير ولسانه الحاد ، فقد كانت مشكلتها في دمامتها التي أوشكت أن تقضي على أمها وعلى آمال أخيها الصغرى في الزواج ، ولو لا لطف الله وعيه الأرمي إبراهيم شوكت لبقيت عانسًا مدى الحياة .

وأما عائشة الجميلة الشقراء ، فقد كانت مشكلتها هي أخيها الكبرى الدمية خديجة التي لا يأتياها « العدل » ، وآل عبدالجود كغيرهم كثيرون وقتذاك لا يزوجون الصغيرات قبل الكبريات . فضاع منها جها الأول وهو « حب المشربية » ، لضابط البوليس الشاب الويم ، وكادت تبقى عانسًا مدى الحياة ، لو لا لطف الله واذعان السيد أحمد عبدالجود لصوت العقل ، عقله هو طبعاً ، ورضاه بزواجه عائشة من شوكت الصغير قبل أن تنزوج خديجة من شوكت الكبير .

وأما فهمي ، وهو طالب الحقوق ، فقد كانت مشكلته الأولى هي جبه لمريم بنت الحيران وهو « حب السطوح » ، فلما ان قال الأب « لا » انتهت المشكلة دون اذبال . أما مشكلته الكبرى فقد كانت جبه لمصر ، ذلك الحب المدمر الذي دفعه إلى الاشتراك خفية في الجماد الوطني لإبان ثورة ١٩١٩ ، اتفاء لغضب أبيه الذي كان لا يقر الحب المدمر ولو كان حب الوطن . والعجيب في أمره أن جبه لمصر لم يورده موارد التهمة ، وإنما جاءت التهمة في عيد النصر بعد ان انجل كل شيء ، فأصابته رصاصة طائفة عابثة في يوم السلام .

وأما كمال الصغير ، وهو في العاشرة فلم تكن له مشكلة بعد لأنه كان في العاشرة ، اللهم الا اذا كانت شوكولاتة الانجليز التي كان يحبها وأنشأت بينه وبين جنود الاحتلال أعداء الوطن مشاعر متضاربة .
هؤلاء اذن هم الأشقاء من أمينة فلم يبق إلا ياسين ، أكبر الاخوة ، وهو غير شقيق ، لأنه ثمرة ذلك الزواج الأول التاسع بين السيد أحمد

عبدالجود ومطلقيه البائسة هنية . تلك المرأة المسكينة التي أحبت الرجال حباً مدمراً وأحبت وحيدها ياسين حباً مدمراً . وكلما ووجهت بمشكلة الاختيار بين حبها للرجال وحبها لياسين قدمت الرجال على ياسين ، فضاع منها الرجال وياسين جميعاً . أما ياسين فقد كانت مشكلته في هذه الأيام الناشر المزواج المطلق التي استخدمته وهو بعد صبي في حضانتها أسوأ استخدام فكانت ترسله رسول غرام إلى عشيقها الفكهاني الأسود الفحل وتعرضه لرؤيتها حالة كونها شاة في أنبياء ذئب . وانطبع في خياله عنها أبغض الصور ، فلما انتقل إلى حضانته أبيه تبرأ منها وقاطعها قطيعة متصلة فلم يزرها إلا وهي على فراش الموت ، وفي فمه من لعاب يسيل على ميراث بيت « قصر الشوق » الذي تملكه أكثر مما في عينيه من دموع على رحيل أمها التاسعة . وقد ورث ياسين عن أمها ضعف ارادتها وحبها للملذات وسرعة مللها من الأزواج ، فلما زوجه أبوه زينب بنت صديقه محمد رفعت سشمها قبلاً ينتهي شهر العسل وعاد إلى « الرمرة » مع نور الحاربة وسواها كما كان يرمم مع بائعة الدوم ومع زنوبة صبية العالة ، فطلقه أبوه من زينب على مضض وفي أحشائها منه جنين .

هذه هي قصة « بين القصرين » في أهم معالمها ما خلا الوصف والتحليل والتصوير لما يجري داخل نفوس الناس وعقولهم وما يحيط بهم من أشياء . وقد احتاج نجيب محفوظ إلى نحو مائة وأربعين ألف كلمة ليروي هذه القصة البسيطة التي يمكن أن يوّد بها كاتب آخر من مدرسة أخرى في أربعة عشر ألف كلمة ، أو على الأصح هذه القصص البسيطة التي تتوالى في إحكام عن أشخاص الرواية كما تتوالى حلقات الملحة ، كل قصة تقد عقدتها في فصل ثم تعلق فصلاً ثم تحمل عقدتها في الفصل الذي يليه ، فهي مجدولة في عنایة تامة كأنها الصفاير الذهبية ، مجدولة لا منسوجة ، لأن النسج معناه تداخل اللحمة والسدة بحيث لا يمكن فصلهما إلا بتحطيم النسيج كله . فلو قد سألت نفسك ما « الحكاية » أو « الحدوتة » أو « الميلوس » بلغة أرسطو

في « بين القصرين » لما وجدت « حكاية » واحدة كبرى تخدمها حكايات فرعية وإنما وجدت سلسلة من الحكايات المجدولة ، حتى السيد أحمد عبدالجود وهو العمود الفقري في « بين القصرين » ليست له « حكاية » بالمعنى المفهوم من « الميثوس » الارسططاليسيّة .

ومع ذلك فقصة « بين القصرين » قصة تحكمها وحدة رهيبة عميقة من ألفها إلى يائها ، شأنها شأن كل عمل في عظيم . وهي كمارأينا ليست « وحدة الحدث » ، فليس في « بين القصرين » حدث معين بالذات يمكن أن نقول إن القصة بنيت عليه . فمن أين جاءت هذه الوحدة الرهيبة العميقة ؟

في اجتهادي الشخصي أن هذه الوحدة الرهيبة العميقة التي تحكم « بين القصرين » على حدة : وتحكم « الثلاثية » كلها مجتمعة إنما تكمن في أشخاص الرواية لا في أحدهما ، وهذا النسبيّ الذي لم ينسجه نجيب محفوظ بأحداث الرواية نسجه نسجاً محكماً آية في الإنفاق بأبطالها ، فالوشائج المادية والاجتماعية والعقلية والنفسية والروحية بل والحسدية أيضاً هي اللحم والسدى التي لا يمكن فصلهما إلا إذا أردنا تمزيق النسبيّ . فرواية « بين القصرين » اذن دراسة فنية في الروابط بين أفراد أسرة مصرية من الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية ، أي من الجوانب الحيوية والنفسية والاجتماعية ، وهي ليست مجرد عملية « مسح » كما يذهب بعض النقاد به ولكنها تجربة علمية على طريقة زولا وأشياعه في آثار قوانين الوراثة الاجتماعية في حياة أسرة اختارها الكاتب لتكون محل دراسته ، أسرة لها خصائص معينة يسهل تمييزها عن بقية الأسر . فأسرة عبدالجود غير أسرة شوكت وغير أسرة عفت رغم أنهم جمِيعاً يدورون في إطار واحد ويعيشون في مجتمع واحد . ودراسة هذه الوشائج البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية بين أفراد الأسرة الذين تربطهم روابط الدم أو بين الأفراد الذين تربطهم الروابط الحميمية هي ما كان زولا وابنائه يحب أن يسميه « الختنمية الطبيعية » ، فالقصة عنده ليست تصويراً للحياة ولا تعبيراً عن الواقع أو الخيال ولكن

تجربة علمية لا تختلف في شيء عن التجارب التي يجريها العالم في معمله حين يمزج الاحماض في أنبوبة الاختبار أو يصهر المعادن في البوتقة أو يزوج الأرانب البيضاء بالأرانب السوداء ليرى كيف تعمل قوانين الوراثة في الأحياء . فهذه التفاصيل الكثيرة التي تجدتها في « بين القصرين » خاصة وفي « الثلاثية » عامة ليست اذن من باب اجتهاد نجيب محفوظ في « الواقعية » ولكن من باب الاجتهاد « الناتورالي » في تشريح أشخاص الرواية موضوع التجربة ودراسة تكوينهم الجسماني والنفسى والاجتماعي الخ ، وهو أول شرط من شروط القصة التجريبية . وقد تعقب أميل زولا نفس آثار الوراثة وعمل القوانين الاجتماعية الخ في أسرة واحدة هي أسرة « روجون ماكار » وتعقب آثارها الحتمية في سلسلته الخالدة التي تحمل هذا الاسم وهي مكونة من عشرين قصة استغرقت كتابتها سبعاً وعشرين عاماً ، منها قصص « الخانة » و « جرميال » و « الأرض » و « نانا » المشهورة الخ . وتعقب في هذه المجلدات العشرين آثار هذه القوانين الطبيعية والاجتماعية في التكوين الجسماني والنفسى والاجتماعي لآلف ومائى شخصية من نسل هذه الأسرة ومن صاهروها أو خالطوها ، وقد سمى زولا سلسلته الخالدة : « روجون ماكار . أو التاريخ الطبيعي والاجتماعي لأسرة أيام الإمبراطورية الثانية » ، وهي حقبة استغرقت نحو عشرين عاماً وانتهت بانهيار فرنسا في حرب السبعين .

وهذا سر اهتمام نجيب محفوظ بتصوير هذا الازدواج النام في شخصية السيد أحمد عبدالجواد منذ البداية ، فقد كان كما يقول نجيب محفوظ مثل شخصين منفصلين في شخصية واحدة » ، وهذا سر حديبه عن أبيه المتلاط وحياته الزوجية المعقّدة القائمة على الاستسلام للشهوات . فهذا الازدواج في شخصية السيد أحمد عبدالجواد لم تظهر آثاره في محیطه المباشر فحسب بل انسجت على معنٍ تفرعوا عنه من نسل . وهذا أيضاً سر اهتمام نجيب محفوظ بتشريح نفسية ياسين وربطها صراحة بتكونين أمه المنحرفة الضائعة

الارادة وبتكوين أبيه القاسي . فياسين يتصرف في بيت أمه كأنه السيد أحمد عبدالجواد ويتصرف في بيت أبيه كأنه أمه هنية والسيد أحمد عبدالجواد يتبع ظهور فحولته الخاصة في أبنائه الذكور في سرور باطني رغم ما يبديه أمامهم من صراوة وتفشف ، وحين يقف على مقامرة ولده فهمي مع مرهم يطرد لها سراً ويقول لنفسه باسماً : « من شابه أباه فما ظلم ». والمفاجأة الكبرى التي تهز كيان ياسين وترد إلى قلبه السكينة بعد القلق والضياع وعقدة النقص هي اكتشافه لحقيقة أبيه ليلة أن رأه في مانحور العالمة زبيدة من حجرة العوادة زنبة ، لأنه بهذا الاكتشاف أحس بأنه قد اكتشف نفسه في شخص أبيه هذا الذي خلع عنه وقاره وقطنه ووقف ثللاً يرقص ويصرخ بالدف لترقيق العالم . وحين يرى ياسين هذا المشهد العجيب يشيع الطرف في كل كيانه ويحدث نفسه قائلاً : « هنئاً لك يا والدي .. اليوم اكتشفت ، اليوم عبد ميلادك في نفسي . يا له من يوم ويا لك من أب لم يكن قبل الليلة الا يتيمًا ، اشرب واطرب والعب بالدف لعباً ولا يد عبوشة الدفافة ، اني فخور بك .. » وياسين يقصد في الحق أن يقول انه يوم عبد ميلاده هو لا عبد ميلاد أبيه ، لأنه في هذا اليوم ، وفي هذا اليوم فقط اكتشف نفسه واكتشف انه ابن أبيه .

كذلك اصرار نجيب محفوظ على تصوير نفسية ياسين الملولة من الزواج التي تنتهي به الى أن يسام فراش زوجته زينب قبلما ينتهي شهر العسل ويختفي باقية الدوم والى زنبة العوادة والخارية نور ومن اليهن ترينا اهتمامه بايات ان ياسين ابن امه كما كان ابن أبيه (هنا باقية الدوم تقابل الفكهاني الأسود) . ونجيب محفوظ لا ينسى أن يذكرنا بقوانين الوراثة فيقول عن ياسين في صراحة :

« وثبت إلى ذهنه فكرة غريبة لم تخطر له من قبل على شدة وضوحها فيما رأى . تلك هي التشابه بين طبيعتي أبيه وأمه ! طبيعة واحدة من شهوانيتها وجريها وراء اللذة في استهثار لا يقيم وزنا للتقاليد ، ولعل أمه لو كانت

رجلًا لما قصرت عن أبيه في اللهج بالشراب والطرب أيضًا ! لذلك انقطع ما بينهما — أبيه وأمه — سريعاً ، فما كان لثله أن يطيق مثلها وما كان لثلها أن تطيق مثله ، بل ما كانت الحياة الزوجية تستقيم له لولا وقوعه على زوجته الراهة ! .. ثم ضاحكاً ضحكة لم يتع لها روعه من هذه الفكرة الغربية روحًا من السرور : عرفت الآن من أكون .. لست الآن ابن هذين الشهوانيين ، وما كان لي أن أكون غير ما كنت ! »

وهذا هو المقصود بالختمية العلمية في عرف أدباء المذهب الطبيعي « أي حتنية الوراثة والبيئة » : إن زواج عبدالجود وهنية كزوج الأرانب أو فيران المعلم ما كان ليشعر غير ما أثر ، ونتائج التجربة الفنية لا يمكن أن تختلف عن نتائج التجربة العلمية .

ونأمل أيضًا قول ياسين عن نفسه لأنجيه فهمي وتفسيره كيف جمع بين الأضداد : « ليس ثمة مشكلة على الاطلاق ، عقلك الرعديد وحده الذي يخلق المشكلة من العدم . أبي حازم ومؤمن ونجيب النسوان ، شيء بسيط واضح مثل $1 + 1 = 2$ ، ولعلني أشبه الناس به على وجه التقرير لأنني مؤمن وأحب النسوان وان قل نصبي من الخزم ، أنت نفسك مؤمن وحازم وتحب النسوان ولكن بينما تحقق إيمانك وحزنك اذا بك تنكس عن الثالثة (ثم ضاحكاً) والثالثة هي الثابتة ! »

والفارق في نجيب محفوظ يمد إساعي جد كما يقولون ، وقد عبر عن هذا فهمي مداعبًا أخيه ياسين حين ظهر ملله السريع من زوجته بقوله : « كان لنا جد يمسي مع زوجة ويصبح مع أخرى فعللك أن تكون وريثه .. حتى كمال الصغير الذي لم يتتجاوز العاشرة نجد نجيب محفوظ يتبع أثر الوراثة فيه فيجعله منافقاً كأبيه يظهر التقوى ويضمحل حب الانطلاق والغناء ، وحين يدعى أنه لا يحب أن يسمع من الغناء شيئاً إلا تجويد القرآن يقول فيه السيد أحمد عبدالجود أرفاق صبواته : « هلرأيتم أمكر من ابن الكلب الذي يدعى التقوى أمامي ! رجعت مرة إلى البيت فترامي إلى صوته وهو

يغى : يا طير يا اللي على الشجر ». .

أما الصفات الجسمية وتعقب ظهورها في مختلف أفراد الأسرة فالحديث عنها لا ينتهي من أنف خديجة وشعرها إلى أنف عائشة وعينيها وكيف تسلسل كل شيء ، فكأنك تقرأ بحثاً ملئلاً في قوانين الوراثة بين الأرانب . ولست أزعم أن نجيب محفوظ قد تأثر بأدب زولا وحده أو تأثر به مباشرة في انتهاءه للمذهب الطبيعي أو الناتوريالي فقد عرفت من نجيب محفوظ نفسه ان قراءاته كانت أوسع وأشد استفاضة لتأميم زولا من الكتاب الانجليز . عرفت منه أنه قرأ كثيراً هربرت جورج ولز ، إمام القصص العلمي والاجتماعي في إنجلترا ، كما أنه قرأ « ثلاثيات » أرنولد بنét وجولزويرذى . وبيت القصيد في كل هذا ان الحكم على نجيب محفوظ في مرحلة « الثلاثية » لن يكون حكماً سليماً الا اذا استقصينا أسرار فنه في قواعد المدرسة الناتوريالية التي وضع زولا أساسها على أساس الختمية العلمية في الخصائص البيولوجية والنفسية والاجتماعية .

لِعْبَةُ الْحُبْ

سبقتها سمعتها شهوراً وشهوراً قبل أن تعرضها فرقة المسرح الحر على خشبة دار الأوبرا ، أقصد مسرحية «لعبة الحب» للدكتور رشاد رشدي صاحب مسرحية «الفراشة» التي عرضت منذ سنوات وصادفت نجاحاً لا يأس به . وكنت أتابع أخبارها لأنني أقرأ كل ما يكتب الدكتور رشاد رشدي الذي أعرفه ناقداً وأستاذًا وأحب أن أعرفه فناناً وصاحب اسلوب في الأدب الخالق . وكانت «لعبة الحب» حقاً كامرأة سيئة السمعة ، تسبقها سمعتها في كل مكان ويتحدث عنها الناس دون أن يعرفوها .. قال لي ناقد خطير : ان بلجنة القراءة بالمسرح القومي قد رفضتها لأنها تبشر بالدعارة السافرة . وقال لي ناقد آخر لا يقل عنه خطراً ، انه رأى أن تحول الى بوليس الآداب . وقال لي ثالث من يحيزون ولا يحيزون انه استعمل حق الفيتو في كثير من مناظرها .

وهكذا تأهبت حين توجهت إلى دار الأوبرا لأشهد «لعبة الحب» ان أرى مسرحية منافية للأخلاق ، وبعد أن شهدتها وقعت حقاً في حيرة حائرة لأن ما شهدت كان في مجتمعه ، ولا أقول في أجزائه ، مسرحية أخلاقية من أوضح طراز ، بل أكاد أن أقول مسرحية أخلاقية بدرجة مفززة للضمير الفني لأن أخلاقيتها من ذلك النوع الساذج الصريح الذي نسمعه عادة من

فم الوعاظ . ولو لا نداءات صارخة هنا وهناك تشين الفن وتشين الأخلاق جمِيعاً ، لاقترحت أن يكافأ صاحب «لعبة الحب» بجائزة الحضن على مكارم الأخلاق ولأنه قد أثبت أن «الجريمة لا تفيده» كما يقولون ، ولأنه أكد ان الرنا معنته وخيمة .

ولست أعرف ان كان رشاد رشدي قد أجرى من التعديلات في «لعبة الحب» ما جعلها مسرحية سائفة للأخلاق بعد أن كانت مسرحية منافية للأخلاق . فقد سمعت أنه فعل ، وأياً كان الأمر فنحن المشاهدين لا نعرف إلا النص المعروض وهو يكفيانا كل الكفاية .

إذا أردت أن تعرف مدى اخلاقية (لعبة الحب) ، بل مدى سذاجتها الأخلاقية فانظر الى موضوعها باختصار : فالمسرحية تدور حول حياة شاب اسمه عصام متزوج من سيدة اسمها نبيلة وهو في الوقت نفسه له عشيقة من فصيلته منحرفة اسمها اولا ، وهي من فصيلته لأنها من النوع الذي يصعب عليه أن يستقر على رجل ، وهي ت يريد أن تستأثر به زوجاً وتنتظر منه أن يطلق من أجلها زوجته نبيلة ولكنها في الوقت نفسه تخىء هذا الزوج لقلة ثقها في قدرته على الوفاء ، فهو من فصيلتها ويصعب عليه أن يستقر على امرأة . أما أحداث المسرحية فعمودها الفقري هو مسلسلة من المواقف تبين تردد عصام بين زوجته وعشيقته . فمشكلة عصام في حقيقتها هي أنه لا يريد أن يتخل عن زوجته وهو في الوقت نفسه لا يريد أن يفرط في عشيقته . وحين ينكشف أمره لهذه ولذلك يضيع من يده كل شيء : فتفر زوجته نبيلة من بيت الزوجية لأنها لا تطيق معاشرة رجل خائن ! وتفر عشيقته اولا من قبضته لتتزوج من رجل لا تجده ولكنها تعرف أنه يحبها وأنه قادر على الوفاء لها واساعته جو الاستقرار الزوجي في حياتها ، ان أمكن أن نسمى استقراراً هذا الزوج الذي نعلم مقدماً نتيجته : زوج وفي زوجة خائنة ملول . فلولا بين النساء هي مقابل عصام بين الرجال . وهكذا يجد عصام الذي أراد أن يملك كل شيء نفسه وحيداً وقد

ضياع منه كل شيء . وتم كارثته بأن تهرب أخته مع رجل فقير أفاق اسمه السيسى يغريها بالزواج منه ليستولى على مال الأسرة . هذه إذن خلاصة مسرحية (لعبة الحب) وهى كما ترى في صميمها مسرحية اخلاقية فاقعة مهما اشتغلت عليه من بذاءات في كثير من حوارها وفي كثير من عقدتها الفرعية وفي كثير من افكار اشخاصها وسلوكهم وفلسفتهم في الحياة . فهناك مثلاً شخصية العازب المسن الدكتور زكي (عم عصام) الذي لا يؤمن بأى شيء في العلاقة بين الرجل والمرأة الا الجنس ، ولا يؤمن بأن في الحياة شيئاً يمكن أن يقوم بغير المال . فعندئه ان لكل شيء ثمنه في الحياة ، لا فرق في ذلك بين الشرف والحب والسعادة والارتباط الجنسي في ليلة حمراء . والدكتور زكي هذا الواسع التراث يرى اخت السيسى افندي الحبيسة بأمر أخيها الأفاق المعدم المحافظ على عرض نفسه المتلهك لعرض غيره فستهويه البنت أشد استهواه ولكنها لا تتمكنه من نفسها الا في الحال ، فيرضح الدكتور زكي لشروط اللعبة (لعبة الحب) كما وضعها المجتمع وحرضت عليها اخت السيسى افندي ، وليس في ذهنه إلا أن يقضى معها شهرأ أحمر بدلاً من ليلة حمراء . شهراً يكلفه غالياً ، يكلفه مقدم الصداق ومؤخر الصداق ولكنه شهر له نهاية على كل حال ، نهايته معلومة حتى قبل ان يتدارى . أما الرموز الجنسية فهي كثيرة وصربيحة الى درجة محللة حدأاً بالأداب ، فهناك ا��واز النرة التي يهدىها الدكتور زكي في حنان جنسي بذىء « لفرخته » الحبيسة في عشة الفراح اي الى اخت السيسى ، وهناك الطبلة التي يهدىها باائع الطبول للخدامة ويتجلسها في اباحه جنسي موئم ليغويها ، وهي الباحثة ، بذاءة الجنس ويستولي على مصالغها ومدخلاتها تحت ستار الزواج ؛ ولكن كل هذه البذاءات في ظني بذاءات فرعية لا تتصل بصلب المسرحية في شيء ويمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الموضوع الأصلي شيئاً كثيراً ، والموضوع الأصلي في زعمي هو وقفة هذا الشاب الماشر حائزأ بين زوجه نبيلة وعشيقته لولا .

وأنما لم أر كتاباً جمع بين القالب الفني المحكم والمضمون التافه مثل رشاد رشدي ، ولم أر كتاباً غير مصادفة أو بعد بحث أو عن طريق الإلحاد على عرق من عروق الذهب ينطفئ البصر خطأ لشدة بريقه وصفائه ثم أهمله اهتماماً وراح ينقب في كل ما حوله من أكdas التراب مثل رشاد رشدي . فمسرحية «لعبة الحب» تجربة فنية باهرة من زاحية الشكل ، لا تكاد تراها حتى تدرك ان صاحبها صانع ماهر عارف باصول البناء المسرحي . فهو يعتقد العقدة في يسر ويحلها في يسر وهو يطور الأحداث في يسر ويرتب المواقف في يسر ، وهو يعرف متى يتكلم ، ويعرف متى يصمت ، ومتى وكيف ولماذا يدخل على المسرح أشخاصه ومتى وكيف ولماذا يخرجهم من المسرح . وهو يعرف فضيلة الاقتصاد وفضيلة اليماء . وأكثر شخصياته مرسوم بعنابة واضحة من حيث الشكل رغم تفاهة هذه الشخصيات ، بل ويقاد كل شيء في مسرحيته يقوم على نمط التقابل والتعادل والسيمترية وغير هذه الخصائص المميزة للبناء المسرحي التقليدي . فالدكتور خيري خطيب اولاً بين الرجال يقابل نبيلة زوجة عصام بين النساء ، ولو لا بين النساء تقابل عصام بين الرجال . والدكتور زكي يقابل السيسى أفندي من حيث الخلو التام من القيم : السيسى الفقير يبيع رجولته لساب مال زكي وأسرته والدكتور زكي الموسى يبدد ماله لسلب شرف السيسى . وكل شيء يدور حول محوريين اثنين لا ثالث لهما هما الجنس والمال ، وهما القطبان المتقابلان في هذه المسرحية ، لا فرق في ذلك بين حياة الخدم والصلعاليك وبين حياة السادة والمتقين . ولا اختلاف بين شخصية وأخرى الا في شيء واحد : عند القراء بالجنس مصيدة المال ، وعند الأغنياء المال مصيدة الجنس ، وإنك لتهس حقاً بالاختناق في هذا الجحيم الشهوانى المادى الذى لا ذكر فيه ولا نازع ولا دافع ولا غاية الا للجنس والمال . ولعل هذا ما حدا بكثير من النقاد الى الاقتناع بأن «لعبة الحب» مسرحية منافية للأخلاق ، ولست أريد هنا أن أجادل رشاد رشدي في فكرته بأن العالم ليس الا

جنساً ومالاً ، وان كنت شخصياً ازدرى هذه الفكرة وأعدها الأخلاصية وخاطئة معاً ، واني لأقرر اني قد صادفت في حياتي أشخاصاً عديدين يومئون فعلاً مثل الدكتور زكي بأن العالم ليس الا جنساً ومالاً . ومن الخطأ أن نربط بين هذا التصور وبين الواقعية لأن أمثل هذه النماذج الشائهة الحالية خلوا تماماً من القيم رغم تعددتها ووفرتها في الحياة لا تزال والله الحمد قلة ضئيلة لا تمثل المجتمع البشري السليم البيان . وهي تكرر عادة وتسود في فراتات الأخلاق والضياع . ولو أن رشاد رشدي وقف كالملارد وقدف بمسير حياته «لعبة الحب» في وجهنا صارخاً فيينا : «خذلوا هذه الصورة الشائهة فهي صورة مجتمعكم الشائع ، ولا تغضبوا من مرآتي لأنها ما عكست الا وجهكم البشع» ، ولو أن رشاد رشدي فعل هذا لقلنا : فليكن . هنا رأيه فينا وفي مجتمعنا الراهن ، ومن حقه أن يعلن رأيه في المجتمع الذي يحتويه .. ولكن رشاد رشدي تجاوز هذا فزعع أن المال والجنس هما الينبوعان الوحيدان لكل سلوك انساني على الاطلاق في كل زمان وفي كل مكان .

وما دامت هذه فلسفة الحيوة فاني أعود وأقول اني لن أجادله في فلسفة الحيوة لأنني لا أكتب عن رشاد رشدي المفكر ولكنني أكتب عن رشاد رشدي الفنان . بل فلنكن على استعداد لأن نسلم معه لخمس دقائق بأن العالم كله ليس الا جنساً ومالاً . نعم فلنسلم بذلك لخمس دقائق حتى لا تضيع منا القيم الفنية وسط هدير الأخلاقيات .

وهنا نطرح السؤال الطبيعي الوحيد في هذا المقام : الى أي حد نجح رشاد رشدي في تجسيد فكرته بأن العالم ليس الا جنساً ومالاً تجسيداً فنياً ؟

وهنا تبرز أمامنا شخصية الزوجة نبيلة ، تافهة بلا لون أو طعم أو رائحة ، تتحرك على المسرح كما تتحرك العرائس على مسرح العرائس ، ولكنها رغم تفاهتها الفنية امرأة طيبة وزوجة وفيه تحكم مشاعرها وسلوكيها نفس

الأفكار والمعتقدات والمثل العليا التي تحكم مشاعر كل الناس الطبيعيين وسلوكهم . باختصار : بطلة المسرحية امرأة لا تؤمن بأن العالم ليس إلا جنساً ومالاً . من أجل هذا فهي تثور على زوجها الخائن عصام وتأنب أن تبقى تحت سقف واحد مع زوج مصر على الغواية . وبطل المسرحية ، ما شأنه ؟ بطل المسرحية ، وهو الزوج عصام ، مثل بطلتها لا تبيع مشكلته الكبرى من هذا التقابل أو التعادل بين الجنس والمال ، بل إن مشكلته من نوع آخر مختلف عن ذلك كل الاختلاف ، فهي تبيع من التقابل بين الحب المشروع والحب المحرم ، أو على الأصح بين الحب بالقلب والحب بالحواس . فنحن نعلم أنه يحب زوجته نبيلة حباً صادقاً ولا يريد أن يفرط فيها أو في حبها كما نعلم أنه يحب عشيقته لولا حباً صادقاً ولا يريد أن يفرط فيها ، وكل ما بين هذا المثلث الأبدي كما يسميه الأوروبيون : الزوجة والزوج والعشيق ، كل ما بينهم من مواقف لا صلة له بتاتاً بمعادلة الحب والمال التي جاهد رشاد رشدي طوال مسرحيته لإثباتها .

فالأبطال الرئيسيون في المسرحية إذن يعانون من مشكلة إنسانية لا علاقة لها بمعادلة الجنس والمال ، ومشكلتهم الأولى هي مشكلة الملل الذي ينتاب حياة الأزواج ويدفعهم في كثير من الأحوال إلى ازدواج العواطف وازدواج السلوك باقامة ذلك المثلث الأبدي كما يسميه الأوروبيون .

هذه مشكلة إنسانية جديرة حقاً بالمعالجة الفنية لأن لها أغواراً وأبعاداً تمس حياة الإنسان في كل زمان ومكان . وقد عالجها رشاد رشدي حقاً في مسرحيته «لعبة الحب» وعالجها حقاً بما يتماشى مع مكارم الأخلاق حين جعل الزوجة المجني عليها تلقى خطبة رنانة في المثل العليا قبل أن تخرج من بيت الدمية وينسلل الستار الأخير خروج نوراً من بيت النفاق في مسرحية أحسن العظيمة ..

وهذا ما قصدت إليه حين قلت أن رشاد رشدي قد اهتدى إلى عرق من عروق الذهب وسط هذه الركام والأتربة والقادورات الكثيرة ، ولكنه

لم يحسن الاستفادة منه لشدة انشغاله بسفاسف الجنس والمال على كل مستوى . ولو انه رکز تجربته الفنية حول هذه الأزمة الروحية والجنسية التي اجتاحت بيت نبيلة لأنى لنا بمسرح عظيم . وكلما تذكرت براعة رشاد رشدي في اقامة البناء المسرحي وإحكامه وتذكرت كيف بددتها على سفاسف وشخصيات كاريكاتورية بولع فيها ولم تعرض إلا من سطوحها ذهبت نفسى حسرات على هذه الموهبة الفنية الحقة المضيعة ثمارها بين نداء الجنس وبريق المال .

جميلة

قبل أن أتكلم عن مسرحية « مأساة جميلة » لعبدالرحمن الشرقاوي أحب أن أناقش جملة مبادىء بعضها ذو صلة بال النقد الأدبي وبعضها ليس ذا صلة به ولكنه رغم ذلك يلقي أصواته على العلاقة بين الأدب والحياة . وأول هذه المبادىء التي أحب أن أناقشها هو : إلى أي مدى يجوز للكاتب الفنان أي الكاتب المبدع ، أن يتناول بالمعابدة الفنية أشخاصاً أحياء لم تنته بعد دورة حياتهم الطبيعية . فجهاد جميلة بورحيد وآلامها قد ملا الأسماع كما ملا الأسماع جهاد جميلة بوعزة وجميلة بوباشا وما ذاقت من ألوان العذاب على يد جلادي الاستعمار الفرنسي . ولسبب لا نعلمه اختار عبدالرحمن الشرقاوي جميلة بورحيد من دون سائر الجميلات لتكون بطولة مسرحيته المعروفة . فالذى قرأته عن آلام جميلة بوباشا مثلا في كتاب جيزيل حليمي وسيمون دي بوفوار رهيب كالموت وفظيع كالعار وهو لا يقل رهبة أو عاراً مما تعرضت له جميلة بورحيد . والذى قرأته عن آلام جميلة بوعزة هنا وهنالك ربما فاق وأربى ، فليس في مقدور الإنسان أن يقرأ عن الوحش الآدمية وهي تفترس جسد أسيرة عذراء لتكسر ارادتها وتحملها على الاعتراف دون أن يخفي وجهه في راحته خجلاً من حطة الجنس البشري الذي أنجب أمثال أولئك الوحش .

ولست أوافق متقددي «جميلة» عبد الرحمن الشرقاوي في رأيه^١ بأن الشرقاوي أخطأ حين رکز الأبعاد على بطولة جميلة بوصف أنها بطولة فردية وقد كان ينبغي عليه أن يركز الأبعاد على البطولة الجماعية أو بطولة شعب الجزائر كلها . فمثل هذا الاعتراض قد يكون سليماً من الناحية السياسية لمن يريد أن يأخذ به ، أما في عالم الفن ، فالفنان فيما أعتقد لا يزال حراً في تصوير البطولة على التحو الذي يتنفسه وعلى التحو الذي يخدم فيه أولاً وقبل كل شيء.

والبطولة الفردية كما نعلم كثيراً ما تتحذذ رمزاً لبطولة الجماهير . فاسم جميلة قد غدا حقاً رمزاً لبطولة الشعب الجزائري ، لا أقصد جميلة بورحيد بالذات أو بوعزة أو بوباشا ، ولكن أية جميلة ، جميلة عناء الجزائري التي ستشفي روحها بين جبال أوراس كما كانت تُهْبِي روح عناء أورليان أقصد جان دارك ، على مروج فرنسا وبين غاباتها .

فمن حق عبد الرحمن الشرقاوي كفنان اذن أن يكتب عن «جميلة» وأن يرمز بها لكفاح شعب الجزائر . ولكنني لا أعتقد أن من حقه أن يكتب مأساة عن جميلة بورحيد بالذات من دون سائر الجميلات أو أن يكتب عن أية جميلة على وجه التخصيص ، أو عن أي بطل من الأبطال مهما علا قدره وذاعت معجزته في العالمين ما دام حياً يرزق ، فما بالك وجميلة بورحيد لا تزال في شرخ الشباب ونرجو إلى الله أن يمد في عمرها حتى تزهد فيه وأن يلهمها القوة على حمل عباء بطولتها بقية حياتها المديدة ، فما أشـق أن يجد الإنسان نفسه بطلـاً في العـشرين من عمره . وما أشـق أن يحمل عباءـ البطـولة ما تـبقى له من أيامـ الحياة . وقد جـرت العـادة ألا يـتناولـ الفـنـ الـابـداعـيـ حـيـاةـ الـأـبطـالـ وـالـشـهـادـهـ وـالـقـدـيسـينـ إـلاـ بـعـدـ أـنـ يـشـربـواـ كـأسـ الشـهـادـهـ أـوـ تـمـ دـورـةـ حـيـاتـهـ كـامـلـهـ عـلـىـ هـذـهـ الـأـرـضـ ،ـ فـلـاـ يـرـحلـواـ عـنـهـاـ أـلـاـ وـقـدـ اـسـتـوفـواـ اـسـتـحقـاقـهـمـ للـخـلـودـ .

من أجل هذا كان ينبغي على عبد الرحمن الشرقاوي أن يكتب لنا عن

مأساة جميلة لا عن مأساة جميلة بوجريد ، وأن يتخد من اسم جميلة رمزاً لمعاني الكفاح الوطني دون تخصيص للشخصيات المكافحة . واني لأشفق على جميلة بوجريد حين تزور القاهرة أن تجلسها الفرقة القومية في بنوار لتشهد نفسها على المسرح موئلة على الصليب تتناوب على جسدها أدوات التعذيب .

أما المسألة الثانية التي أحب أن أناقشها فهي : الى أي حد تصلح بطولات الكفاح للعبالجة التراجيدية . فالذى أعلمه عن تجارب الأدب في كل زمان ومكان ان بطولات الكفاح في سبيل المبدأ أو الحق أو الوطن هي موضوعات لا تدخل في دائرة فن الدراما وإنما تدخل في دائرة فن الملحم . فالليونان قد خلدوا في ملحمة « الإلياذة » سير أبطالهم القوميين في جهادهم ضد طروادة ، سواء أكانوا أشخاصاً اسطوريين أم أشخاصاً حقيقين . كذلك فعلوا في ملحمة « بمحارة الارجو ». والحرمان خلدوا أيام أبطالهم الاسطوريين والحقيقين في « ملحمة النبلونج » وفي « ملحمة الفولسونج » ، والفرنسيون خلدوا أيام أبطالهم في ملحم « رولان » و « ايافان » و « ايريك » وغيرها ، والانجليز خلدوها في « بيوولف » وفي ملحمة « الملك آرثر » ، كذلك الروس خلدوها في « البوجاتير الثلاثة » والايطاليون في ملحم تاسو واريوسطر والبرتغاليون في « لوسياد » كاموينس الخ ، أما نحن فأدينا لا يقل خصوبة عن غيره من الآداب في باب الملحم التي خلدنها بها سير أبطالنا الحقائقين والاسطوريين وجهادهم كملحمة « الهملاية » و « الظاهر بيبرس » وغيرهما .

أما أدب الدراما فقلما نجد فيه تناولاً لقصص الكفاح من أي نوع كانت باستثناء مأساة « جان دارك ». وهي الاستثناء الذي يثبت القاعدة ، لأن سيرة جهاد جان دارك خاتمة ملحمية من أوضح طراز . وليس فيها نصيب للدراما الا تلك الفترة العصبية التي مرت بها جان دارك قبل احراتها ، أعني على وجه التعبين تلك الفترة التي ضعفت فيها جان دارك وتخلت فيها

عن بطولتها حين رأت الموت رؤية العين ، فعدلت عن دفاعها بأن السماء كانت تلقي إليها بالأصوات واعترفت أمام قضاها بأنها ساحرة خارقة لتعاليم الكنيسة . ثم لم تلبث أن استردت رشدها وشجاعتها وإيمانها فعادت إلى تحديها الأول وآثرت أن تلاقي الموت لقاء الأبطال على مواجهة حياة الذل والعار .

أما جميلة عبد الرحمن الشرقاوي فليس في سيرتها إلا وجдан واحد هو وجدان الأبطال المكافحين الذين لا يتسرّب الضعف أو النقص الانساني إلى قلوبهم ، بل هي أقوى من جاسر الرهيب نفسه وأشد امتلاكاً لزمام الشجاعة والواجب في كل موقف وفي كل مناسبة . وليس في سيرتها إلا حلقات بطولة سواء في مكافحة المستعمررين والضرب على أيديهم أو في استئنافهم الخائرة أو في احتمال العذاب الذي يفرق طاقة البشر . والأصل في البطل التراجيدي أنه رغم توافر مقومات البطولة في شخصيته لا بد وأن تقوض حياته جرثومة خطيئة أو خطأ ، وسواء تكاملت عناصر الخطيئة أو الخطأ في داخل نفسه أو سيق إليها اضطراراً براردة أقوى من ارادته كإرادة القدر أو بقوة أقوى من قوته فالنتيجة واحدة في كل حالة: فالدورة التراجيدية الطبيعية تلخص في المراحل الثلاث المعروفة ، إلا وهي الجريمة والعقاب ثم الغفران ، أو الخطأ والكارثة ثم السلام . وفي التراجيديا لا خطيئة بغير قصاص ولا خطأ بغير كارثة مهما تكون الدوافع والظروف ، والا اختل قانون العدالة في الأرض وفي السماء ، وفي التراجيديا أيضاً بعد العقاب يكون الغفران وبعد الكارثة لا بد من حلول الأمل والسلام لأننا نعلم أن الإنسان ليس مسؤولاً عن نقصه مسئولة آئامة .

كل ما عدا هذا يعد خلطًا لأنواع الأدب: خلطًا للملحمة بالأساة وللمأساة بالملحمة . والأساس في الصراع الدرامي أنه صراع داخلي في باطن النفس الواحدة حيث يختلط الخير والشر لحظة اختلاطًا ينتهي بالتأزم ثم السقوط ، أما الصراع الملحمي فصراع خارجي عبّث فيه قوة الخير في مواجهة قوة

الشر ، ثم يكون الالتحام بينهما ، وأياً كانت نتيجة هذا الالتحام ، ولو انتهت بمصرع الخير ، فالخير يبقى خيراً والشر يبقى شراً.

وهذا ما نجد في «جميلة» عبدالرحمن الشرقاوي حيث هناك مجموعتان : مجموعة الوطنيين المكونة من مصطفى بورحيد وجميلة بورحيد ، وجاسر وعمار وأمينة وهند وعراام وسرحان وأحمد المصري وهم يمثلون جانب الخير الصريح ، ومجموعة بيير وفريتز والباسوس هارون والسلطات الفرنسية من قضائية وعسكرية وبوليسية ، وهولاء يمثلون جانب الشر الصريح . وليس هناك الا معركة صریحة مريرة بين الجانبيين . والصراع بين الجانبيين هو الصراع الرئيسي في هذه الملحمه التي كتبت بالخوار وتسمى نفسها مأساة . أما الشخصيات الدرامية الحقيقية كلها فشخصيات ثانوية كشخصية الشاويش الفرنسي جان القسم النفس بين واجبه كجندي يؤمر فيأتمر وواجبه نحو ضميره الذي يستنكر كل ما يقوم به من آثام ، وكشخصية سيمون صاحبة الملهى الفرنسي التي ثارت على وطنها بعد أن ثكلت في زوجها وفي أعز ما تملك في حروب الاستعمار العقيدة كذلك الأمر مع البخاريين الذين يصيّبهم بعض الخوار أيام الارهاب الفرنسي نجد فيهم بذرة التراجيديا بمعناها المفهوم . أما الشخصيات الرئيسية في «مأساة جميلة» فكلهم إما أبالسة أو قديسون .

فعبدالرحمن الشرقاوي إذن قد أخطأ طريقه وبنى مأساة بمادة ملحمية ، ولو أنه نظم «جميلة» كما تنظم الملاحم لأصحاب بعض النجاح لأن الخامدة التي استغلها خامة خصبة من جميع الوجوه الملحمية . أما البناء الدرامي في «مأساة جميلة» فمن العبث أن نضيع عليه وقتاً لأن عبدالرحمن الشرقاوي قد أثبت بما بني من بناء انه لا يعرف شيئاً عن أصول البناء التراجيدي وكل ما لدينا منه في «مأساة جميلة» هو مسرحية من نوع «الجران جنيلو» التي كان يكتبها الأوروبيون في القرن التاسع عشر لإيقاف شعر المشاهدين وتعزيق قلوبهم بفاجع الكلام ومثير المواقف . وقد انصرفت شخصياً في

نهاية الفصل الثاني بعد أن حطم أعصابي دوي المتراليوزات والقنابل البلاستيك عشرات الحشائش التي تساقطت على المسرح تساقط الذباب .
فهل معنى كل ما تقدم أن « جميلة » عبدالرحمن الشرقاوي عبث في عبث وهراء في هراء ؟

الجواب : كلا ، ففي اعتقادي أن في « مأساة جميلة » قيمة حقيقة واحدة باقية لا تتصل بالترأじديا بسبب ولا تتصل باللحمة بسبب ولا علاقة لها بكل هذه المبادئ التي نسقها عن اللحمة والمساوة ، وتلك القيمة الحقيقة الباقية كاسنة في شعر « مأساة جميلة » من حيث هو تجربة ايجابية لتدמית الشعر العربي ووضعه على أساس جديد في الشعور والتغيير . وهذه التجربة ليست إلا امتداداً للمحاولة الأولى التي قام بها عبدالرحمن الشرقاوي منذ نيف وعشرين سنة في قصidته المشهورة « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » وتناول فيها مشكلة التغيرات الذرية ومشكلة السلام العالمي والمصير الانساني . ولست أقصد بهذا ان شعر « مأساة جميلة » التي قرأتها ثلاث مرات لدراسة عروضها قد بلغ في مجموعه مستوى قصيدة « الرئيس ترومان » وهو قد بلغها في بعض المشاهد حقاً ، ولكنني أقصد أن شعر « مأساة جميلة » يعد بغير شك خطوة إلى الأمام في سبيل اقامته عمود الشعر الجديد .

ولعبدالرحمن الشرقاوى الفضل كل الفضل ، الفضل الذي لا سبيل الى انكاره انه كان في طليعة شعرائنا المحدثين الذين حاولوا ومحاولون اقامه هذا البناء الجديد ولعل فضله يسبق فضل غيره من شعراء المدرسة الحديثة في أنه أقوى من أزال الحاجز التقليدية بين لغة الشعر ولغة النثر وأقوى من روض لغة الشعر منهم لحمل مضمونات الحياة في القرن العشرين مهما قصر عن غيره في الرمز والخيال والوقفة الفلسفية والغوص في باطن الوجودان .

القضية

« عيد : علشان ما ييقااش حرامي لازم يعيش شريف .
علشان يعيش شريف لازم يستغل . علشان يستغل لازم
يلافي شغل . علشان يلاقي شغل لازم يبقى الشغل موجود .
علشان الشغل يبقى موجود لازم المجتمع يخلقه . علشان
المجتمع يخلقه لازم يتغير وضعه . هي دي القضية »
(لطفي الخولي)

مسرحية « القضية » التي كتبها لطفي الخولي وتمثلها الفرقة القومية هي ثالث انتاج أدبي لهذا الأديب الشاب الذي بدأ حياته الأدبية بمجموعته القصصية « رجال وحديد » ثم اتجه إلى المسرح فكتب كوميديا « قهوة الملوك » التي مثلت بنجاح منذ سنوات ثم أخرج لناأخيراً كوميديا « القضية » هذه التي تعرض الآن على المسرح القومي .

وقد اقتربن اسم لطفي الخولي في الأدب المصري الحديث بالحركة الواقعية عند ازدهارها ، فهو ركناً من أركانها يحسب حسابه ، وإذا كانت هذه الحركة الواقعية قد انكمشت في السنوات الأخيرة فأخللت الجو بذلك الاحياء الرومانسي الذي تحدث عنه كثيراً ، فان ظهور كوميديا « القضية » يدل دالة قاطعة على أن الحركة الواقعية لم تمت وإنما انزوت لأسباب طارئة ، كما يدل دالة قاطعة على أن جذور الواقعية في أدبنا الحديث أعمق وأقوى من أن

قتلها الرياح . فقد أثبت لطفي الحولي في « القضية » انه يسير بخطى حديثه نحو النضج الفنى كما أثبت أن حساسيته الواقعية تزداد عمقاً وإدراكاً . وأبرز مقومات الواقعية في كوميديا « القضية » للطفي الحولي هي فكرة الأدب المادف كما يسمونها في بلادنا ، أو الأدب ذو الرسالة كما يسمونه في البلاد الأخرى وهي فكرة تقوم على التزام الفنان بحياة المجتمع الذي يعيش فيه ، وبالصبر الانساني بوجه عام ، وبالصبر الاشتراكي على وجه التحديد . وقد عرفت الآداب العالمية الأدب ذا الرسالة فيما خلا من العصور كما عرفت فكرة الالتزام ، ولكنها لم تعرف الواقعية الاشتراكية والالتزام الاشتراكي الا في العصر الحديث ١ .

و « القضية » كما يدل اسمها ، شيء له علاقة بالقانون وبحكم القانون ، ولكن لطفي الحولي استغل بمهارة واضحة موضوع القضية على مستويين ، المستوى القانوني والمستوى الاجتماعي ، فظاهرها قضية تعرض أمام المحاكم وحقيقةتها قضية تعرض أمام الرأي العام .

أما موضوع هذه القضية فهو الصراع بين عقليتين في مجتمع واحد والصراع بين جيلين في بيته واحدة ، أو هو في حقيقته صراع بين فكريتين « الفكرة الاصلاحية » و « الفكرة الثورية » . وبالفكرة الاصلاحية يقصد لطفي الحولي ، كما يقصد كل الناس ، محاولة تغيير المجتمع دون الالحاد باطاره العام ودون المساس بمذور الحياة الاجتماعية ، وتمثل هذه الفلسفة في الإيمان بالقانون وبالعدالة وبالفضائل الأخلاقية وبعامة ما يمكن أن نسميه القوى الحافظة في المجتمع ، والاعتقاد بأن سيادتها كفيلة بأن تخرج المجتمع من الفوضى وبأن تنقذه من التفسخ .

وبالفكرة الثورية يقصد لطفي الحولي كما يقصد كل عارف بالفكرة السياسي والاجتماعي محاولة تغيير الأسس التي يقوم عليها المجتمع ذاته باعتبار أن الجذور الفاسدة لا يمكن أن تنبت نباتاً صالحاً مهما أجرينا عليها من التطعيم والتهجين .

وقد استخدم لطفي الحولي للتعبير عن هذا الصراع رمز الورديتين : فالوردة البيضاء في يد الكهل الاصلاحي رمز للاصلاحية ، والوردة الحمراء في يد الشاب الثوري رمز للثورية ، فتحن اذن في حرب الورديتين . ولقد يوحى استخدام هذين الرمزيين باقامة المقابلة بين فكرة التطوير السلمي وفكرة الثورة الدموية ، ولكن سياق الكوميديا يدل على أن الوردة البيضاء هي التعبير الطبيعي عن هدوء الكهولة وليمفاؤيتها وان الوردة الحمراء هي التعبير الطبيعي عن فوران الشباب وحيويته الدفقة التي تصيب ربيع الحياة بفague الألوان . وبئس شباب لا تصرخ وجنته وتصرخ غرامه حمرة الورود ، وبشتت كهولة لم تصف نفسه ولم يصف حبه كصفاء الوردة البيضاء . فالرموز اذن هي من دورة الطبيعة ذاتها ونحن نقبلها كما نقبل المقابلة بين ثلوج الشتاء وألوان الربيع .

أما زمان المسرحية فهو عام ١٩٥٢ أو ما قبل الثورة ، وأما حوادثها فتدور في ركن متواضع من أركان القاهرة بين اسرتين متجاورتين في منزلين متقابلين يملكلهما رجل طيب في الأربعين من عمره هو الاستاذ منجد بطل المسرحية الاصلاحية الذي يؤمن بأن كل ما نراه حولنا من فساد ائما هو ناجم عن فساد نفوس الناس واعوجاج أخلاقهم ، وان السبيل الوحيد لإصلاح الخلق هو تطهير النفوس والتسلح الخلقي . والأستاذ منجد يشق ثقة لا حد لها بالقانون والعدالة ويعتقد انه ما من مظلوم رفع ظلامته الى القضاء الا ووجد النصفة عند بابه ، وما من آثم سيق إلى ساحة العدل الا ولقي ما يستحقه من عقاب . وهو كلما ووجه بقضية من قضايا الانحراف الاجتماعي كعاظل يسرق أو يغى تبيع جسدها ندب ضيعة الأخلاق في البلاد ونادي بمزيد من التسلح الخلقي . وقد ورد ورث إيمانه المطلق بعدلة القانون وبعكارم الاخلاق وبالاستقرار الاجتماعي عن أبيه الذي كان مستشاراً في السلك القضائي . أما سكان بيته فهم من ناحية اسرة ثابت أفندي عاشور وهو موظف المعاش تجاوز الستين حافظ عنيد يؤمن بالتقاليد ولا يقر بدع الجيل الجديد

كتعلم الفتاة او اختلاط الفتىان بالفتيات ، وهو يعيش مع زوجته وابنته نبيلة التي تدرس التجارة بالجامعة على كره منه ولو لا ضغط المعارف والاصدقاء لاحتاجزها في داره قبل أن تم تعليمها . وسكن البيت الآخر المقابل لهم اسرة مسعود افندي ، وهو موظف باحدى الشركات في الخمسين من عمره ، يعيش مع زوجته وابنه الشاب عبده الطالب بنهاي الطب في الجامعة ، ولا نعرف لمسعود افندي أو لزوجته شخصية واضحة إلا انهما والدا هذا الفتى عبده الذي نعرف عنه انه احد اولئك الشباب الكثرين الذين كانوا يضططعون يومئذ بمسؤولية تغيير النظام الاجتماعي . فهو الى جانب دراسته للطب فتى من فتيان الثورة الكامنة وهو عضو في منظمة « تحرير الوادي » .

ويحدث بين الاسرتين الشيء المتظر فنرى الفتى عبده يحب الفتاة نبيلة بنت الجيران ، ويلتقيان في الخفاء ما يمكن ذلك متخذين من رحلات الجامعة العلمية ستاراً لقاء العاشقين ، وهمما في الحقيقة يتناجيان ويحملمان معاً بالمستقبل السعيد في جزيرة الشاي بجنينة الحيوانات ، ونرى الفتى عبده كلما بالورد الاحمر يقطنه وبهديه الى فتاته نبيلة ، ويطلع المالك الطيب الاستاذ منجد على ما بينهما من غرام بريء ، فلا يرى فيه بأساً ويتساءر عليهما ، ولكنه يذهب يعلم الفتى عبده أن سحر الورد الأبيض يفوق فتنة الورد الأحمر . ونشاهد الاستاذ منجد في موقف عديدة مع الفتى عبده يتجادلان في معانى الحب وفي أمراض المجتمع وفي غير ذلك مما يتجادل فيه الناس ، فتعلم أن منجد لا يعتر ق فقط بصفاء الورد الأبيض ولكنه يؤمن ايضاً بالصفاء الاجتماعي الذي تصفو فيه النفوس والأخلاق وينشر فيه القانون لواءه الأبيض على كل ابناء الوادي . اما الفتى عبده فيهزأ في رفق من مثالية هذا العالم الذي يستمك بمثل عليا لا وجود لها الا في رأسه ناسياً أن لشروع المجتمع جذوراً عميقة في الكيان الاجتماعي نفسه وأنه لا سبيل الى إزالة هذه الشروع الا باقتلاع الجذور ، ولا سبيل الى

اقلاع الجذور لا بتغيير الكيان الاجتماعي من أساسه.

وتحري بين الأسرتين خطابة شابة داهية مكتسحة الشخصية فتأتي الفتاة نبيلة بعرис ثري مسن أتلفه الروماتزم وكل بصره وسمعه بفعل الشيخوخة وليس فيه ما يزكيه إلا قربه من حافة القبر الذي يبشر بموته عاجل يترك من ورائه ثروة ضخمة لاسرة ثابت أفندي الرقيقة الحال العاجزة بسبب ارتباكتها المالي عن دفع إيجار البيت شهرآً وشهوراً. وبفرح ثابت أفندي وزوجته بهذا العريس ، وهو الأرناوطي بك ، وهما لا يعلمان بأن زهرة الحب قد تفتحت في قلب بنتهما نبيلة بحارهما الفتى عبده. أما نبيلة فتقابل هذا العرض باشمئاز ، ما وسعها الاشتراك في بيت قامت أركانه على مراعاة التقليد .

ثم يحدث ما ليس في الحسبان . فالأرناوطي العجوز في حرصه على مشاهدة عروسه المقبلة يتعقبها في سيارته أثناء رحلة من رحلاتها « العلمية » مع فتاهما ، فيجدهما في جنينة الحيوانات يتبدلان حديث الموى البريء ويتبادلان الأحلام كذلك تراهما الخطابة سنية على هذه الحال فيجن جنونها ، هنا نخبية آماله وتلك خوفاً على « أتعاب » مسامعيها الحميدة . وتعرف لهذا الغاية أهل نبيلة بما كان ، ف تكون الفضيحة ، وثور أسرة ثابت أفندي على جار العمر مسعود أفندي وأسرته ويشتبك الجيران بأقذع الكلام وأخشنه مما يدخل تحت طائلة قانون القذف بل ويشتباكن بالأيدي ، ولو لا تدخل الاستاذ منجد العاقل لتدهورت الأمور إلى ما هو افظع . ويتباهي أمر الجميع إلى قسم البوليس ثم إلى المحكمة وتكون « قضية » .

ويسعى الاستاذ منجد بين الأسرتين الصديقين بما يعيد اليهما الود القديم ، ويكون الصلح . ولكن الجميع يفاجاؤن بأن هذا الصلح بين ذوي الشأن لا قيمة له إلا بما يسقط الحق في التعريض المدني . أما الجنة فقائمة نظراً للبدء في اجراءات الدعوى . وتلعب نصوص القانون بالحامد وجشع المحامي وبلاهة وكيل النيابة دورها في الحيلولة دون حفظ القضية . كل ذلك

والأستاذ منجد ، حمامنة السلام ذاهل مأذوذ بتطور الأمور إلى هذا المدى رغم قيام الصلح بين «الخصوم» ، فهكذا يسمون في لغة القانون . ولكنه رغم ذلك لا يأس من عدالة القانون . ويعلق كل آماله بالاليوم المحدد لنظر القضية ليثبت للفى عبده أن الدنيا لا تزال بخير وأن القانون لا يزال بخير .

وفي يوم المحاكمة يرى الأستاذ الطيب منجد ما يذهب ببقية عقله . يرى غاذج مما يجري في المحاكم تصدمه في كل ما آمن به من قيم . وهو طبعاً لا يفهم أن «القانون حمار» كما يقول الأنجلزيز ، أي انه جامد وقاطع كالآلة حيث مواده واضحة ومن آن قاتم على المناقضات . يرى عريجيماً فقيراً أسمه الطنساوي يغرم مرتبين مرة لأنه فتح نافذة في بيته دون ترخيص من مصلحة التنظيم ومرة لأنه أغلق هذه النافذة ذاتها دون ترخيص من مصلحة التنظيم . يرى هاوياً بريشاً من هواة الجنج يزج به في القفص بتهمة النصب لأن محظيين من كتبة المحامين ابزوا مال الطنساوي وأوحيا بأنه المبز . بل كاد يزج به هو أيضاً في القفص لأنه أعرب عن دهشته لكل هذا الذي يجري داخل المحكمة . بل أكثر من ذلك .. سمع المحامي البلع يذكي نار الخصومة بين الجيران الوادعين المسلمين ، وسمع وكيل النيابة المترمث ينادي بأنه ، وهو الممثل لضمير المجتمع يتمسك بحق المجتمع في ردع المتخاصمين مهما زعموا بأن أسباب الخصومة قد زالت .

وهكذا انتابت الأستاذ منجد الاصلاحي هزة في عقله وفي ضميره لا نعرف أنسبيها لوثة أم يقطة ، فتملكته ثورة عارمة على القانون وعلى كل من لهم صلة بالقانون ، فاعتدى بالضرب على موظف عمومي هو المحضر أثناء تأديته لعمله فسيق إلى السجن وهو بهذه بكلام نصفه احتجاج على غباء القانون ونصفه أحلام مجتمع قابل كله أزهار ورياحين وأناس أقوباء أصحاب تطاول هاماتهم السحاب ، مجتمع خال من فوضى الفوضى ومن فوضى القانون .

أما ثابت أفندي المحافظ فقد جاءته اليقظة من طريق آخر . فحين زار الأرناؤطي بك بيته لأول مرة ليقدم رسمياً لخطبة نبيلة ورآه رؤية العين أقرب إلى القبر منه إلى الرئيس ، يكاد لا يرى لضعف بصره ولا يسمع لضعف سمعه ، وحين تحقق من أن مقصد الفتى عبده كان مقصدًا شريفاً هو الزواج ، أدرك أن السعادة ليست في المال وطرد هذا العجوز التنصابي شر طردة ورضي بعده زوجاً لبنته .

أما العربي الطنساوي فقد تركت المحاكمة في نفسه أثراً لا يمحى ، فهو لم يفهم قط كيف يغره القانون على فتح النافذة ثم يغرمه على سدها . وسار يكلم نفسه ويهدى ويسأله كل من يستطيع أن يستوقفه : يا ناس ! أفتح النافذة أم أسدتها . فيأتيه الجواب الأخير من الأستاذ منجد والبوليس يسوقه إلى السجن ، أن يفتح النافذة ويبيّب به وبأمثاله وبالحاضرين وبكل من له سمع وبصر : افتحوا النوافذ نعم افتحوها .

وهكذا خسر منجد الاصلاحي قضيته وكسب عبده الثوري قضيته وثبت للجميع ان «الاصلاحية» مثالية تعود على صاحبها بخيبة الأمل وأن الطريق الوحيد هو طريق «الثورية» التي تحل كل المشاكل الاجتماعية حلاً جذرياً .

أما ثورية الفتى عبده فقد عرفنا عنها في المسرحية أشياء كثيرة نظرياً أو بالسماع فغير أقواله الكثيرة في هذا الموضوع لا نشهده في موقف واحد أمامنا يمارس هذه الثورية وهذه الحلول الجذرية ، اللهم في مناسبة واحدة ، وهي بغير شك مناسبة هامة ، وهي علاقته مع نبيلة ، فقد رأيناها يضرب عرض الحائط بالتقاليد بل ويأخذ القانون في يديه ويملئ شتون القلب حلاً جذرياً فيتزوج من نبيلة سراً بمبرء اسمي ويفاجيء الجميع بالأمر الواقع . وأن كنت أعتقد أنه مما يغض من «ثورية» هذا الإجراء أن عبده لم يلجم إليه في قمة الغليان بين الاسرتين بل برأ إليه بعد أن صفت النقوس وتتحول الجميع إلى جانبها يباركون هواه . بل أكاد أقول إن عبده قد تحول إلى

«اصلاحي» كما تحول منجد الى ثوري، ولأننا لانشاهد عبده طوال المسرحية يقدم على أي عمل ثوري فتحن نخرج بأثر واحد ، وهو اننا ازاء شخصية لم تدرس بعناية ، شخصية تتحدث كثيراً عن الثورة ولكنها لا ثور .

كذلك شخصية الفتاة نبيلة شخصية مسروحة ، وليس فيها من ملامح الثورة الا قدرتها على أن تلتقي بمحببها «خلسة» كما تفعل أي بنت شابة لم تتعرض لهذا الشد والذب بين صراع المبادئ المتعارضة. ولست أرى ثورية في الكذب على الآباء والأمهات والتستر برحلات الجامعة العلمية لتحقيق المواعيد الغرامية ، فهذا ما تفعله كل فتاة عاجزة عن الثورة وتحدي التقليد ، اللهم الا اذا كانت هذه المواعيد المختلسة هي المقابل الرمزي للعمل السري الذي يلجم اليه الثوريون أحياناً لتغيير النظام الاجتماعي .

أما بطل المسرحية الحقيقي ، فهو الأستاذ منجد المبشر بالاصلاحية ، وهو شخصية رسمت بعناية حقاً كما رسم تطورها نحو الثورية بعناية واضحة أيضاً . ولكن تكوين هذه الشخصية يدفع إلى التأمل ولا أريد أن أقول إنه يدفع إلى التساوؤل . ووجه التأمل في هذه الشخصية ان لطفي الخولي قد رسمه لنا مسلحاً حقاً بكل ما يجعل المرأة اصلاحياً في تفكيره ، فهو ابن مستشار عارف بالقانون ، وهو مدين للقانون برد ممتلكاته اليه وهو ميسور الحال فليس في ظروفه ما يدفعه إلى التفكير الجندي وهو أمين مكتبة تعود بمحضى عمله حياة المهدوء والنظام كما تعود احترام العلم والمكتبة هي الرمز الذي يجمع بين نور الفكر واحترام التراث ، وهذا جوهر الاصلاحية .

و لكن اطفي الخولي اذ جعله مالك هذين البيتين المتخصصين انا اراد بالوعي او باللاوعي أن يقول لنا أن الاستاذ منجد هو صاحب مصر كلها بما فيها من تيارات متعارضة ، فما هذه الحارة التي تتحرك فيها الا صورة مصغره من بلادنا اختارها اطفي الخولي ليجري فيها تصارع الأضداد في مسرحيته . ومن يكون مالك هذين البيتين الا الشعب المصري ذاته؟ فالاستاذ منجد عندي هو رمز للشعب المصري كله ، الشعب المصري المسلم المؤمن من أعماقه بأن

للعدالة والقانون والنظام وما أشبهها مسحة من الألوهة وجوهرًا من الدين . ولطفي الحولي إذا يجعل هذا المالك الأكبر مثلاً في الطيبة والتسامح والكرم الفطري الذي يجعله يصبر على ايمار البيت شهوراً وشهوراً حين تحل الضائقة بهم بل ويدفع ديونهم خفية كأي فاعل خير ذي قلب نبيل إنما يريد أن يقول إننا شعب اصلاحي بفطرته وتراثه وليس بين ظهارينا ما يدعو الفقر للثورة على الغنى ، ما دام رب البيت يتعاطف مع نزلائه كأنهم أسرة واحدة . فالثورة لا تأتي عادة إلا من تنازع الأضداد بدرجة تعز على التوفيق : فإذا نظرنا إلى الأسباب التي جعلت منجد يتحول من اصلاحي إلى ثوري ، وجدناها كلها أسباباً ثانوية لا تبرر كل هذه الصدمة العنيفة ووجدناها كلها أخطاء قانونية بسيطة لا يعز اصلاحها .

وهذا ما يجعلني أشك في أن لطفي الحولي وهو المدافع عن نظرية ضرورة تحول الشعب المصري من الاصلاحية إلى الثورية ، في قراره نفسه مفكر يؤمن بأن تصارع الأضداد في بلادنا تخف حدتها بسبب طيبة المصريين كلما وصل إلى نقطة الخرج وأن ما يصدمه في القانون وفي فكرة العدالة السائدة هو ما يصدم الاستاذ منجد ويصدم الشعب المصري عامه وهو ما يراه من جمود القانون ومن شكلية العدالة . فهو اذن مفكر يطالب بتحقيق روح القوانين ويطلب بجواهر العدالة فان وجد الروح ووجد الجوهر بدلاً من هذه النصوص الجامدة القاطعة بل والمتناقصة أحياناً زال ما يصدمه في العدالة والقانون .

انظر أيضاً إلى فكرته عن العلاقة بين «الخصوم» . فان الخصوم عنده في الواقع أحياء تربطهم روابط الجيرة والاخاء بقوة كأنها قرابة الدم ، ولتن ثار بعضهم على بعض ولو لسبب عزيز كاختلاف عبده لنبيله فما هي إلا ثورة مؤقتة لا تثبت أن تزول ؛ فإن سألت نفسك ماذا جد حقاً في المسرحية فألف القلوب بعد نفرة لم ترسبياً لذلك الا غلبة هذا الحب الغامر وهذا التسامح الغامر الذي تميز به سكان مصر وبه ذاب أكثر ما بينهم وبين

طبقاتهم وبين شعفهم من متناقضاته . فإن قلنا أن نبيلة هي مصر ذاتها التي انتشلتها الثورة من تقاليدها الغبيةرأينا في هذا « القبول الأكبر » المتمثل في قبول آل ثابت أفندي للفى بدوى آية من آيات قبول المصريين للثورة رغم أنها جاءتهم بكثير من النظم والمعتقدات التي لم يألفوها .

أما وقد تكلمت طويلاً عن هذا المضمون الفكري والاجتماعي في كوميديا لطفي الحولي « القضية » ، وقد كان خليقاً بي أن أطيل الكلام في « رسالة » مسرحية ذات رسالة ، فاني أجمل رأي في بنائها وسائر عناصرها الفنية فأقول ان « القضية » ثروة كبيرة أضافها لطفي الحولي الى أدبنا الحديث . فقد تجلت فيها مملكة ممتازة في الحوار وفي الفكاهة الصادقة التي لا يدخلها الملل رغم اسراف المسرحية في الطول . أما البناء فسليم في جوهره ولا يشوبه الا بعض التكرار هنا وهنالك ، أما الشخصيات الرئيسية باستثناء البطل وهو الاستاذ منجد ، فقد بلغ منها لطفي الحولي حد الإتقان في دائرة المدرسة المعروفة بمدرسة « الأقنة الرومانية » تلك المدرسة التي لا تكترث بالكيان الفردي للشخصيات ولكن تعاملها معاملة النماذج البشرية بالتركيز على ما فيها من خصائص عامة تميزها ؛ فثبتت أفندي نموذج للأب المحافظ المسلم للتقاليد وزوجته نموذج للأم المصرية والأرثوذكسي بك نموذج للعجز المتسلى المتصابي ، والاستاذ حنفي نموذج للمحامي المحب للشحان ، والطنساوي نموذج لابن البلد الساذج الذي لا يفهم « قوانين » الحكومة المعقّدة ، وعبده ونبيلة نموذجان للعشاق من الشاب ، وهكذا الباقيون من عرض حمالية وشاويسية الخ كلهم نماذج أو أنماط ممثلة لفصائلهم من البشر ، حتى سنية الخطابة رغم شخصيتها المكتسحة نموذج للخطابة التقليدية في نوازعها وغيابها وسلوكها . كل هؤلاء أقنة بمعنى الكلاسيكي الدقيق ، وإن كان ينبغي علي أن أضيف أن لطفي الحولي قد بلغ بعداً القناع حد الكمال في شخصيتين

من شخصياته هما ثابت أفندي عاشر وانحاطة سنية التي أكاد اقطع
بأنها تجاوزت في إتقانها شخصية انحاطة في كوميديا جوجول المشهورة :
« الزواج » .

ولقد كنت أحب أن أتعرض لفن المخرج الاستاذ الزرقاني وللمجموعة
المثليين والمثليات الذين جسدوا المساحة ولكنني أرجو أن أتناول جهود
المسرح القومي في مناسبة أخرى تكون أوسع مجالاً .

الأقْنَفَةُ الرُّومَانِيَّةُ

« وهذا هو الفارق الذي يُعِزِّزُ المأساة من الملهأة : فهو
تصور الناس أدنى من الواقع ، وتلك تصورهم أعلى
من الواقع »
(أرسطو)

من الرسالتين اللتين كتبهما المعلم الأول في أصول الدراما بقيت واحدة
وضاعت الأخرى . أما تلك التي بقيت فهي كتاب المشهور عن « فن الشعر »
أو « البوطيقا » كما كانت تسميه العرب ، وهو الكتاب الذي شرح فيه
أنس التراجيديا أو المأساة وأما تلك التي ضاعت فهي كتابه عن الكوميديا ،
وهو الكتاب الذي شرح فيه أنس الملهأة أو المسرحية المهزولة .
ولقد كان ضياع كتاب أرسطو عن الكوميديا كارثة حقيقة في تاريخ
النقد الأدبي ولو قد عاش هذا الكتاب لكان حجر الزاوية في فلسفة الانشاء
الكوميدي ، بمثل ما أصبح كتاب أرسطو عن التراجيديا حجر الزاوية
في فلسفة الانشاء التراجيدي . فيما كل ما كتب عن أصول التراجيديا في
الآلفي سنة الأخيرة الا بثابة هوماش وتعليقات وتفريعات من كتاب أرسطو
العظيم او بثابة رد ودحض وهم للأسس التي بنى عليها فكرة المأساة ..

وليس لفلسفة الكوميديا كتاب واحد يضع اسسها ويفسر قوانينها بمثل ما فعل كتاب «فن الشعر» للتراجيديا ، وانما كل ما هنالك تأملات ، واجتهادات ينبع منها الشمول الاسلطاني والنظرة الكلية المتغللبة الى الجذور التي يتميز بها فكر المعلم الأول .

ومع ذلك فقد وردت في كتاب أرسطو عن التراجيديا بعض عبارات عابرة عن الكوميديات تساعدنا على استنتاج موقفه منها استنتاجاً جزئياً ، مثل قوله «ان الكوميديا كما قلنا ، هي حاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل نقيصة ، ولكن في الباحب المزلي الذي هو قسم من القبيح . اذ المزلي نقيصة وقبح بغیر ایلام ولا ضرر فالقناع المزلي قبيح مشوه ، ولكن بغیر ایلام .» وهو يقصد بهذا القول أن موضوع الكوميديا هو وجود النقص في الحياة والأحياء ، لا تلك التي تنجم عنها الكوارث الفاجعة ولكن تلك التي تدعى الى السخرية او تلك التي تضحك ولا تؤلم . أما موضوع التراجيديا فهو وجوه النقص التي ترتب عليها المأسى . فالدراما اذن بتنوعها ، تراجيديا كانت او كوميديا تتناول النقص الانساني ، ولكن النقص الانساني اذا أدى الى الفاجعة دخل في مجال التراجيديا واذا أدى الى السخرية دخل في باب الكوميديا . وهذا ما حدا ببعض النقاد في العصور المتأخرة إلى القول بأن الكوميديا ليست الا تراجيديا صغيرة . فالخيانة الزوجية اذا أدت الى كارثة كانت مادة للتراجيديا وإذا أدت الى السخرية كانت مادة للكوميديا ، كدفع رجل في الماء قد يشير الصدح منه إذا لم يترتب عليه الا ابتلال ملابسه ، اما اذا ترتب عليه غرقه فهو يدفع الى البكاء عليه أو التأسي لمصيره . كذلك الحال في أكثر وجوه النقص الانساني كالبخش أو الكبراء أو الغرور أو الغيرة الخ اذا انتهت بفاجعة فهي مادة للتراجيديا واذا انتهت السخرية منها كانت مادة للكوميديا .

شيء آخر ذكره أرسطو في «فن الشعر» عن طبيعة الكوميديا ، وهو أنها تصور الناس «أحسن مما هم في الواقع» ، أما التراجيديا فهي تصورهم

«أعلى مما هم في الواقع». وهذا التمييز بين مقومات الشخصية التراجيدية ومقومات الشخصية الكوميدية هام جداً، لأنه ينفي كل صفات البطولة عن أبطال الكوميديا.

وقد كان الممثلون في العالم القديم، عند اليونان وعند الرومان، يلبسون الأقنعة. أما منشأ الأقنعة فغير معروف على الوجه الكامل، ولكننا نعرف أنه في المراحل الأولى من نشأة الكوميديا في اليونان القديمة دخل في تكوينها «الكوموس»، الذي أخذت منه الكوميديا اسمها، والكوموس أشبه شيء بمهرجان الكرنفال الذي يلبس فيه المحتفلون أقنعة وثياباً مختلفة ليستخفوا في ذي الحيوانات، فمنهم من يمثل الطائر ومنهم من يمثل الضفدع، ومنهم من يمثل التيس، ومنهم من يمثل السمكة الخ، ثم يتنهى المهرجان باحتفال عظيم يتزوج فيه أبناء أثينا من بناتها. وقيل إن الأقنعة نشأت في مرحلة العبادة الطوطمية، وقيل أنها كانت جزءاً لا يتجزأ من طقوس عبادة ديونيزوس، إله المسر والإلخاصاب.

وليس الذي يهمنا هنا هو منشأ الأقنعة في الكوميديا أو في التراجيديا، ولكن الذي يهمنا حقاً هو ما آلت إليه وتطورت، فقد أصبحت الأقنعة بتطور الدراما أقنعة انسانية، لا حيوانية، وأصبحت تمثل شخصيات المسرحية، كما نجدها في الأدب اليوناني وفي نقد أرسطو. وإذا قارناها بفكرة الرومان عن الشخصية المسرحية كما نجدها في الأدب اللاتيني وفي نقد هوراس، وجدنا أن هناك اتجاهآً مطربداً في الانتقال من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني نحو «تشييت» أشخاص المسرح في قوالب تقليدية واضحة جامدة بما يلغى الكيان الفردي للإنسان من حيث هو إنسان متميز عن غيره من البشر، حتى نظرائه من أبناء بيته أو حرفه أو طبقته أو ثقافته أو عمره أو جنسه أو ملته أو نوعه الخ حتى أصبح الطابع المميز لشخصيات المسرح الروماني انهم «نماذج» أو «أنماط» بشرية واجتماعية تمثل بيته أو حزمه أو طبقة أو ثقافة أو عمرآ أو جنسآ أو ملة أو نوعآ أو

تكوينناً نفسياً معيناً ، وأمكن تحجر هذه الشخصية في قناع يلبسه الممثل القائم بالدور معتبراً عن هذه الخصائص العامة التي تميز بها الشخصية . فالمعروف مثلاً أن «المعلم» له عدة خصائص عامة ولوازم يشارك فيها أكثر المعلمين سواء في الكلام أو في الحركة أو في السلوك أو في فهم الحياة . كذلك المعروف أن «الحماة» لها هيئة معينة ومنتقى معين وسلوك معين في تنظيم العلاقة بين بنتها وزوج تلك الإبنة ، فإن رأيت حماة خرجت عن هذا النمط المعروف لفت نظرك بين الحموات . كذلك الأجنبي بلكته المضحك وكذلك المشار المبالغ والشحاذ الباكى المستبكى والفارس القوى النبيل والعبد الرقيق الذليل والخادمة الخدوم والرجل الهرم العتيق الأفكار والمتلقم المتفاق والفتى الطائش المثلاف . كل هذه وغيرها انماط أو نماذج انسانية او اجتماعية متكررة في صفاتها العامة . والتركيز على هذه الصفات المشتركة هو وراء فكرة القناع وهو الذي مكن من تجسيدها في الأقنعة المسرح . وقد فشا هذا التصور لبناء الشخصية في المسرح الرومانى ولا سيما في كوميديات ترينس وبلوتوس حتى غدا القاعدة العامة ، وحتى أمكن أن يتطابق القناع والشخصية ، بل حتى غدت الشخصيات نفسها مجرد أقنعة نموذجية يمكن حصرها وعدها وحفظها في مخازن المسرح أو في الكواليس كما تفعل اليوم بالملابس والديكور .

هذه الفكرة عن بناء الشخصية بتجدها أوضحت ما يكون في نقد هوراس العظيم الذي شرع للروماني كما شرع أرسطو لليونان . فهو راس حين تحدث عن بناء الشخصية المسرحية في رسالته عن «فن الشعر» م . ٠٨٠ ، إنما وصل بفكرة الأقنعة إلى حد الكمال ، فهو يقول :

«اصغ إلى ما أتوقعه ويتحقق الناس معي . لو شئت أن تنظر بجمهور يحييك .. انبغي عليك أن تلم بخصائص كل مرحلة من مراحل العمر ، فترد إليها الطبائع التي تختلف باختلاف السنين . فالطفل الذي يعرف كيف يلثع بالكلام ويضرب الأرض بقدم ثابتة يتوقف إلى اللعب مع لداته ويتولاه .

الغضب ثم تبرد ناره لأنفه الأسباب ، متقلباً من ساعة إلى أخرى . والفتى الأمرد الذي تخلص من حارسه حديثاً يغتبط بالخيل والكلاب وعشب الحقول المشعة ، مرن كالشمس في يد من يسوقونه إلى الغواية ، نافذ الصبر مع ناصحه ، ثقيل الخطو إلى العمل المنتج ، متلاط ، ملهوف حاد الشهوات ، سريع إلى هجران ما كان يحبه منذ هنีهة . أما قلب الرجل فساع إلى الصداقة والرءاء ، طارحاً عنه ميوله الأولى ، عبد الوظائف ، يخدر اثيان شيء قد يتعب في تغييره سريعاً ، أما الشيخ فتكتئنه متاعب جمة : يكدر وينصب في طلب الأشياء حتى إذا ظفر المسكين بها خشي الاستفادة منها ، أو هو يياشر كل شعوره بقلب واجف وحمية راكدة ، كثير التأجيل طويل حبال الأمل ، بطيء الخطو ، مسرف في تعلقه في المستقبل ، حذر ، كثير الشكابة يطري أبداً أيامه الماضيات وعهد صباح ، شديد النقد للجيل الناشيء . إن ما أقبل من السنين ليجلب معه الكثير من المزايا وإن ما أدبر منها ليذهب بالكثير . وحصر انتباها لا يكون الا بتقرير صادق للصفات التي تلازم كل سن وتلائمها . وبهذا لا ينبغي لك أن تضفي دورشيخ هرم على شاب أو دور رجل ناضج على غلام » .

وهذا الفهم لبناء أشخاص المسرح يقطع الطريق على كل محاولة لتصوير الانسان من حيث هو كائن منفرد الشخصية مستقلها ، وفي مثل هذا العالم القائم على تبوب البشر بحسب صفاتهم العامة المشتركة لا مجال لرسم شخصية فتى مثل هاملت كثير التأمل منصرف عن الالهو ميال إلى الكآبة ولا مجال لرسم شخصية مثل الملك لير له عمر الشيخ وسذاجة الطفل الخ .. بل لا مجال لاظهار النقائض التي تنطوي عليها شخصية كل انسان هنا ، ولا مجال لتصوير التطور الذي يصيب الشخصية الإنسانية نتيجة لصراعها مع الحياة . واضح من نظريات هوراس انه لم يقصرها على الشخصية الكوميدية من دون الشخصية التراجيدية ، بل أرادها أن تتطبق في عمومها على كل أشخاص الدراما فهو يقول في مكان آخر من « فن الشعر » :

«فإذا اتفق ان اعدت فيما تكتب وصف أخيل المشهور ، وجب أن تجعله فائض الحيوية غضوباً مقداماً مشبواً ينكر أن الشرائع سنت لمله ويدعي أن لا شيء يعز على حسامه . وكذا فلتكن ميديا متهدية كنوداً وابنو سريعة الدمع واكسيون خثونا وايو جوالة وأوريستيس حزينا ». وهكذا تحول أخيل وسائر أبطال اليونان وغير اليونان في هوراس إلى «أقنعة» أو شخصيات ثابتة المعلم لا يجوز فيها الاجتهد . كذلك تحولت سائر شخصيات المسرح إلى «أقنعة» لها أبعاد معلومة مقررة ، فهو القائل في «فن الشعر» :

«هناك فرق كبير بين أن يكون المتكلم لها أو نصف الله ، سيدة فضلى أو مربية شديدة الخلبة ، رجلاً مكتمل النضوج أو فتى في ريق الشباب وحرارته ، تاجراً جائلاً أو حارت حقل يانع ، كوشياً أو أشورياً ، ربيب طيبة أو ربيب أرجوس » .

هذه هي المشكلة التي جا بها كتاب المسرح من قديم الزمان في بناء الشخصية المسرحية ولا يزالون يجاهاونها حتى الآن وهي عين المشكلة التي يواجهها كتاب المسرح عندنا وهم بعد يخطون الخطوات الأولى نحو بناء مسرحنا القومي : هل الشخصية المسرحية نموذج أو نمط أو قناع يمثل نوعاً معيناً من البشر أو نوعاً معيناً من العواطف والأفكار ، أم أن الشخصية المسرحية شخصية متفردة في جوهرها ، لأن كل إنسان عالم مستقل بذاته كيانه الخاص وأفكاره الخاصة وانفعالاته الخاصة وسلوكيه الخاص مما اشتراك مع غيره من الناس من حين لحين ومن ظرف لظرف في بعض الصفات العامة؟

وحيث واجه شكسبير العظيم هذه المشكلة حلها بتطوير فنه من مسرح «القناع» إلى مسرح «الإنسان». فشكسبير قبل أن يبلغ طور النضوج الفي لم يجد غصاً في بناء الأقنعة بالمعنى التقليدي كما في شخصية أرمادو ، النبيل المغدور في «خاتم مسعي العاشق» وكما في شخصية المربية «الشديدة.

الحلبة » في « روميو وجولييت » تلك التي تتطبق عليها مواصفات هوراس ومسرح الأقنعة . فلما بلغ مرحلة « تاجر البدنية » في قمة نضجه الفني ، رسم لنا شخصية اليهودي شايلوك انساناً من لحم ودم وعواطف ووجدان ، قد نسخر منه أحياناً ولكننا نرثي له ونعنطه عليه في أحياناً أخرى حين تبلغ أزمه مداها ، وقد كان في امكان شكسبيرو أن يجعل من شخصية شايلوك نموذجاً « للقناع اليهودي » الذي ورثه عن التقاليد الأدبية السابقة له فيضحك الناس منه رخيص الضحك من اقصر سبيل . كذلك فعل مولير العظيم بشخصياته المأمة مثل « البخيل » و « المريض بالوهم » و « كاره البشر » بل و « البورجوازي النبيل » . تحس بأن هؤلاء جميعاً أشخاص لهم كيانهم الفردي وشخصياتهم المكتملة لا انهم مجرد اقنعة او نماذج تمثل فصائلهم من البشر ، رغم ان مولير بوجه عام اقرب الى تقاليد القناع الروماني من شكسبيرو .

ونحن اليوم لا نستعمل في المسرح اقنعة فعلية من خشب او مصيص ولتكنا رغم ذلك لم نتخلص تماماً من تقاليد القناع في بناء الشخصية المحلية . اما في مصر فقد ساعد على نشر مسرح الاقنعة نجاح نجيب الريحانى فيما كان يصر هو واعوانه من كوميديات عن مارسيل بانيول وامثاله من كتاب الدرجة الثانية الناجحين في اوروبا على المستوى الشعبي . ونحن لا نزال نذكر له شخصيات حسن ومرقص وكوهين وشخصية المدرس الطيب التي اخذها عن شخصية توبياز المشهورة . ونحن لا نزال متأثرين بتقاليد مسرح الاقنعة كلما بلحنا الى تصوير التوبى الساذج المضحك اللاهجة او الصعيدي الغي الوارد من « دردا » او الشاويش « الواقعف » او المحامي مثير الشحان او ابن البلد الفهلوى او الحواجة خرليبو صاحب الحان او اليهودي الذي يلبس القرون راضياً مقابل المال ، او الباشا الظالم فكل هؤلاء اقنعة او نماذج آلية لن يرتقى لنا مسرح حتى نتخلص منها ونبني فكاهتنا واساناً معاً على ما يجري في أغوار النفس الانسانية . وهذا هو الخطر الذي

أردت ان احضر منه كتاب مسرحنا لأنني اجد له اثراً عميقاً في فن نعمان عاشور ولطفي الخولي و محمود السعدني و سعد الدين وهبة و علي باكثير والى درجة اقل في فن يوسف ادريس و محمود السعدني و رشاد رشدي ، احضر من سلطان مسرح الاقنعة لأنه يسير المأخذ رخيص النتائج يقربنا من الفودفلي ومن كوميديا المواقف ومن فكاهة الالفاظ بل ويؤدي اليها في بعض الأحيين . ولكنني اعود رغم كل هذا التحذير فأبشر بأنني قد لاحظت في اعمال اكثر هؤلاء الكتاب احساساً واضحاً بهذه المشكلة المسرحية الدقيقة ومحاولات اولى لإحلال مسرح الانسان محل مسرح القناع .

الكوميديا الإلهية

أقدم في هذه السطور عالماً من علمائنا هو الاستاذ الدكتور حسن عثمان ، استاذ التاريخ الأوروبي بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ولست أقدمه لما وضعيه من آثار في التاريخ الأوروبي ، فهذا لا يهم الا زملاءه من الاساتذة وأبناءه من الطلاب . وانما أقدمه لانه اسدى الى الأدب يداً لا تنكر حين ترجم الى اللغة العربية « جحيم داتي » ، ووعد بأن يترجم اليها « المظهر » و « الفردوس » وهي الاجزاء الثلاثة التي تتالف منها « الكوميديا الإلهية » ، تلك الملحمة الخالدة التي تعد غرة في جبين الدهر وتاجاً على مفرق الزمن ان اردت مألف الوصف ، ورابعة ملاحم أربع من لم يدرسها ، لم يكن أدبياً ، ومن لم يقرأها لم يكن مثقفاً كاملاً الثقافة ولو قرأ كل ما كتب عن النازية وعن الاشتراكية وعن الوجودية وعن القمر الروسي ، وهذه هي « اليادة » هوميروس و « أوديسا » هوميروس و « اينادة » فرجيل و « الكوميديا الإلهية » التي لدانى اليجيري ، شاعر فلورنسا المجيد الذي كتب ما كتب حول عام ١٣٠٠ ، ولا يزال العالم الى اليوم يقلب ترايا ويغوص في أعماقه يستخرج منه مكنون الشعر للشعراء والدين للمتدینين

والفلسفة للمتكلسين والسياسة لرجال السياسة .

واكاد اقول ان ترجمة « الكوميديا الالهية » الى العربية هي اهم حدث حصل في تاريخ الترجمة الادبية في بلادنا منذ ان ترجم الدكتور محمد عوض محمد الجزء الاول من « فاوست » للشاعر الاعظم جوته من نحو ثلاثة سنت . ولست اقصد بهذا ان بيان الدكتور حسن عثمان بيان ساطع لامع في مثل سطوع بيان الدكتور عوض ولعنه ، ولكنني اقصد ان « جحيم » دانتي قمة وان « فاوست » جوته قمة ، وكل ما بينهما كتاب ومرتفعات ووديان وسهول . واذا كان الدكتور عوض قد بثنا بيان الاديب المنشىء وتخل عن دقة المترجم في ترجمة « فاوست » ، فان الدكتور حسن عثمان قد بثنا بدقة المترجم واصطبارة واناته وان كانت تنقصه لمسة الاديب المحترف ومكره وسحره في ترجمة « الكوميديا الالهية » .

وقد فرأت رأياً لصديقي الدكتور زكي نجيب محمود يصف فيه الدكتور حسن عثمان بما يوحى بأنه شهيد من شهداء الادب لأن الجهات الرسمية لم تقبل على تشجيعه والأخذ بيده بشراء نسخ من هذا العمل البخليل تكتفي لتعويض صاحبه عما كابده من مشقة وعناء . وانا اخالف الدكتور زكي نجيب في هذا الرأي رغم اتفاقي معه في الغاية .. فأنا اقول ان وزارة الثقافة لن تكون مثقفة حقيقة ووزارة التعليم لن تكون متعلمة حقيقة الا اذا أعادت أمثال هذه الجهود المخلصة المضنية في سبيل اثراء لغتنا العربية وآدابها بروائع الادب العالمي . ولكنني اقول أيضاً ان من ترجم دانتي لا يمكن ان يكون شهيداً ولا باشاً ، وانما الشهيد والبايس هو من لا يقرؤه . بل اقول ان الدكتور حسن عثمان سعيد من أسعد السعداء ايما كانت نتيجة جهوده .. فمن عاش في كنف دانتي العظيم كل هذه الاعوام الطوال يحفظ اشعاره ويرددتها ويقللها ويتأملها هو بغیر شک من اصحاب الغبطه والرضوان ، وهو يستضيء بهذه المالة العظمى التي تجلل روؤس الشعراء الفحول كما تجلل روؤس القديسين ، وهو يهيمن في مروج النغم الجميل والحكمة العليا لا

يفكر في جراء او شكور على هذا النعيم الذي يعيش فيه ، فالادب الرفيع فيه وحده ما يكافيء كاته وقارئه جميعاً ، وهو واحده مثوبة من يكابده . وهو المجد وهو الكنز وهو القوت لمن طلب وجه الحكمة العليا والجمال الدائم والشباب الذي لا تذوي له أغصان .

وانما الشقي والبائس هو من يقول له إن « الكوميديا الاهلية » ترجمت من الايطالية الى الانجليزية كاملة خمساً وسبعين ترجمة منها خمس وثلاثون ترجمة في صورتها الكاملة . والباقي ترجمات جزئية ، ومن يقول له إن « الكوميديا الاهلية » ترجمت الى الفرنسية اثنين وعشرين ترجمة كاملة عدا ما ظهر من ترجمات جزئية . وترجمت الى الالمانية اثنين وعشرين ترجمة أيضاً وأنها ترجمت الى اكثـر لغات العالم المتحضـر وغير المتحضـر ، اقول انما الشقي والبائس هو من يقول له كل هذا الكلام ، ومع ذلك يجيـك قائلـاً : لست بقارـيء ، ولا يـسأل نفسه هذا السـؤال البسيـط : لماذا يـهم المـتفقـون في كل بلد من بلـاد العـالم بـقراءـة « الكـومـيديـا الـاهـلـية » .

والدليل على اـنـا تـعودـنا سـهـلـاـ سـهـلـاـ الـكلـام لـاستـدـارـار عـطـفـاـ النـاسـ وـلو لـفعـلـ الخـير او الـواـجـب ان تـتحـدـث عن مـأسـاةـ الكـومـيديـا الـاهـلـية وـانـ نـوـحـيـ بـأنـ حـسـنـ عـشـانـ شـهـيدـ منـ شـهـداءـ الـادـبـ وـهـوـ الـاسـتـاذـ المـكـرمـ المـبـجلـ فيـ جـامـعـةـ القـاهـرةـ .. وـهـوـ صـاحـبـ الدـخـلـ المـتـنـظـمـ منـ عـلـمـهـ وـفـضـلـهـ . فـانـ قـلـنـاـ هـذـاـ فـيـ وـصـفـ حـسـنـ عـشـانـ فـمـاـذاـ نـقـولـ فـيـ وـصـفـ دـانـيـ نـفـسـهـ ، وـهـوـ الـذـيـ قـضـىـ حـيـاتـهـ مـنـفـياـ فيـ فـلـورـنـسـاـ شـرـيدـاـ بـيـنـ مـدنـ اـيـطـالـياـ الـكـثـيرـ ، وـقـدـ اـهـدـرـ دـمـهـ وـأـحـلـ قـتـلـهـ بـقـرـارـ منـ السـلـطـاتـ ، يـنـزـلـ يـوـمـاـ كـرـيمـاـ عـزـيزـاـ فـيـ بـلـاطـ اـمـيرـ كـرـيمـ عـزـيزـ ، وـيـنـزـلـ أـيـامـاـ مـهـيـضاـ كـسـيرـ الـقـلـبـ فـيـ ضـيـافـةـ سـيـدـ لـهـيمـ يـمـكـرـ وـيـغـدرـ ، يـطـعـمـ يـوـمـاـ وـيـجـمـعـ أـيـامـاـ ، وـيـأـمـنـ يـوـمـاـ وـيـسـتـخـفـيـ أـيـامـاـ تـحـتـ جـنـحـ الـظـلـامـ ، هـامـاـ مـنـ قـرـبةـ الـقـرـيةـ يـلـتـمـسـ الـمـأـوىـ فـيـجـدـهـ اوـ لـاـ يـجـدـهـ ، وـيـقـطـعـ السـهـولـ وـالـوـدـيـانـ وـالـجـبـالـ آـنـاـ عـلـىـ دـابـتـهـ وـآـنـاـ عـلـىـ قـدـمـيـهـ مـهـلـلـ الثـيـابـ اوـ كـرـيمـ الـمـظـهـرـ . مـاـذاـ نـقـولـ اـذـنـ

في شاعر من شعراء الخلود خالط الأمراء والبناء وشارك في ادارة دفة بلاده ومع ذلك قدر عليه أن يطرق أبواب الإحسان كريمة كانت أو لثيمة ، لا يطلب مالاً ولكن يطلب لقمة يتبلغ بها ليصبر على جوعه . كل هذا لأنه ثار في وجه البابا قائلاً: قف مكانك ، انك أب روحي لنا جميعاً ، ولكن ليس للسلطة الدينية أن تتدخل في السلطة الدنيوية .

لا مجال اذن للكلام عن الشهداء والاستشهاد في الحديث عن الدكتور حسن عثمان ، ولا سيما ونحن في حضرة دانتي العظيم . فان كان لا بد ان نقول شيئاً فهو عبارات الرثاء ما ان قدم لهم الدكتور حسن عثمان « جحيم » الفن والحكمة ولكنهم راضون ان يعيشوا في نعيم اللامبالاة .

فهذه الحكمة العليا التي نلتسمها في « الكوميديا الالهية » ونجدها فيها مستمدة في جوهرها من زيارة الشاعر للعالم الآخر في ريادة من رياضات الخيال . وارتياح العالم الآخر بالخيال ليس شيئاً مستحدثاً في دانتي فهو قديم قدم الإنسانية نفسها ، ولكن المستحدث في دانتي انه رأى العالم الآخر بعين انسان العصور الوسطى مستمدًا اركان فاسفته اللاهوت المسيحي في تلك العصور . فزيارة الجحيم ، او العالم السئلي ، شيء يتردد كثيراً في أدب القدماء من يونان ورومان وبابليين واشوريين ومصريين ، وزيارة العالم الآخر شيء يتردد أيضًا في أدب العرب في المصور الوسطى . نجدها في زيارة وليس للعالم السفلي في الاوديسا وفي زيارة ايناس للعالم السفلي في الإنيدادة ، وفي غير ذلك كثير من قصص القدماء . كذلك زيارة الفردوس مألوفة في أدب الرحلات الروحية في مختلف اللغات ونخص منها العربية ، سواء بالمعراج أو بغير المعراج ، ولا شك ان دانتي استفاد من كل هذا التراث المصب بطريق مباشر وبطريق غير مباشر . ولكن اوضح ما فيه هو ابرازه لفكرة « الماطهر » كمرحلة متوسطة بين الجحيم والنعيم .

والقصة كلها مغلفة فيما يشبه الحلم ، وهو منهج في برعت فيه المصور الوسطى للتعبير بالرمز عن الحقائق العليا وعن قيم الاخلاق . فرى الشاعر

في طريقه سائراً وإذا به يصل الطريق ، ويجد نفسه وسط غابة كثيفة مظلمة ، فيستبد به يأس من يصل في غابة مظلمة ، ولكنه لا يلبث أن يرى جبلًا مضيناً فيحاول أن يرتقيه ، ولكن تعرض طريقه وحوش ثلاثة فيجزع ويتراجع عن عزمه . وهنا يظهر إمامه شبح مولاه واستاذه الشاعر اللاتيني العظيم فرجيل ، فيهدى من روعه ، ويعلمه أن هناك سبيلاً آخر إلى بلوغ القمة الوضاءة غير الطريق القويم . فاللحوش الثلاثة قائلة له بالمرصاد كأنها أبوالمول الرابض أمام أبواب طيبة ، والقوة الباردة التي تستطيع أن تصرع هذه الوروش الثلاثة لم تظهر بعد ، فلا سبيل إلى بلوغ القمة الوضاءة إلا من هذا الطريق الآخر الذي يفضي إلى الجحيم ، ثم إلى المطهر ، ثم إلى الفردوس . ومن هنا نفهم أن داني يرمز باللحوش الثلاثة إلى قوى الشر في الوجود ، وهي القوى التي تحول دون بلوغ الإنسان قمة آماله الوضاءة مباشرة ، وهي الجنة . فلا سبيل أمام الإنسان بلوغ الفردوس إلا إذا عاش حبنا في الجحيم ، فإن كان من الناثرين ، أمكنه أن يتسلل إلى المطهر حيث يتجرد من آثame حتى يصبح أهلاً للدخول إلى الفردوس . أما فرجيل فهو مستطاع أن يقود الشاعر داني في جنبات الجحيم ، وهو قادر على أن يلنج به إلى ردهات المطهر ، ولكنه عاجز عن أن يخرج به من المطهر ويلنج به حمى الفردوس . فهو لهذا الأمر بحاجة إلى هاد من نوع آخر ، وحين يبلغ هذه المرحلة التي لم يبلغها بعد الدكتور حسن عثمان ، نعلم أن هذا المادي الذي سيقود خطوات داني إلى الجنة هو بيتريس محبوبه داني .. محبوبته بالروح لا بالجسد .

وبيتريس هي بنت من بنات فلورنسا عرفها داني وهي في التاسعة فعشقاً عشقاً لم يجر ذكره إلا في الأساطير ، عشقاً ملأ عليه عقله ووجدانه وكل كيانه ، فلما بلغت الثامنة عشرة طلب أن يتزوجها فرددته رداً غير رفيق وتزوجت من نبيل من نبلاء فلورنسا أكثر منه مالاً وابعد نسباً . ثم ماتت بيتريس وهي في ريعان شبابها ، فاهتزت نفس داني لموتها حتى

جعل منها اسطورة لا نزال نتحدث عنها حتى اليوم . فنحن كلما ذكرنا الحب الخالد الفاجع لم نذكر فقط حب انطونيوس وكليوپاترا او حب قيس وليلي او حب بترارك ولورا او حب باولو وفرنشيسكا او حب روميو وجولييت ، وانما ذكرنا أيضاً حب دانتي وبياتريس ، وهو حب لا يزف فيه الازواج على الأرض ولكن يزفون في السماء .

تقول ولماذا اختار دانتي الشاعر فرجيل دليلاً له في رحلته هذه الى العالم الآخر . من غير شك لأن فرجيل صاحب « الانيادة » الخالدة كان معلمه كيف ينظم الملحم . ولكن من غير شك أيضاً ان دانتي اتخذ من فرجيل رائداً لأن شهرة فرجيل ذاعت طوال العصور الوسطى ، لا بوصفه سيداً من سادة الملحم ، ولكن لاعتقاد جرى في أوروبا المسيحية بأنه كان في عصور الوثنية أول مسيحي قبل ظهور المسيح . بل قيل انه تنبأ في اشعاره ، ولا سيما في « الاكلوج الثامن » المشهور بظهور المسيح ، لأن هذا « الاكلوج » وهو نوع من شعر الرعاة ، يصف عصرًا ذهبياً قادماً يتاخى فيه الذئاب والحملان والسابع والغزلان والافاعي والحمام ، عصر يسوده السلام الدائم ويطرق فيه الانسان سيفه و يجعله من سنان المحراث ، عصر لا تخرب فيه الانسان الشيخوخة ولا المرض ولا نوازع الشر .. بل يعيش فيه الانسان في شباب دائم وفي طمأنينة ابدية . باختصار فهمت نبوءته على أنها نبوءة بظهور المهدى المنتظر . ولم تقف العصور الوسطى المسيحية عند « الاكلوج الثامن » فتوّله هذا التأويل المسيحي .. بل دأب رجال الدين على تفسير « انيادة » فرجيل أيضاً على أنها ذات معنى مسيحي صريح .

وتعرف دانتي من فرجيل سر سعيه الي ليهدي خطاه . يعرف منه أن بياتريس حين رأت في سماتها دانتي الراغب في الصعود الى الملوك تعترضه الوحوش الثلاثة وترده على أعقابه رق له فوادها حتى اغرورقت بالدموع عينيها فنزلت من عليها وسألت فرجيل أن يخف الى نجذبه ، فهي تعلم أنه أخلص لها الحب في حياتها وفي مماتها ، ولو لا أن العذراء اذنت لبياتريس

اک تهیط الى الأرض على جناحي لوتريا اي النور او راووق النور لما استطاعت
بياتريس ان تهیط من السماء الى الأرض .

وقاد فرجيل دانتي حتى بلغ به باب الجحيم حيث قرأ عليه هذه العبارة
الرهيبة : « اطرحوا عنكم كل أمل ايها الداخلون ! » فترعد فرائص
دانتي .. وفي مدخل الجحيم سمع دانتي عويل المعذبين ونشيجهم ، وعرف
ان هؤلاء المقيمين عند باب الجحيم ليس فريق الخطاة ، ولكن هم الفريق
الذى لم يسلك طريق الخير ولا طريق الشر .. بل وقفوا بين بين ، لم يعملوا
 شيئاً إلا بداع من مصلحتهم الذاتية .. وهنا نعلم ان الجحيم مكون من
دواوير عديدة ، أو طبقات عديدة ، فهوئاء التافهون ليسوا أخيراً حتى
تنسح لهم الجنة وليسوا من عتاة الخطاة حتى يتبعهم اعماق الجحيم .

وفي الطبقة الاولى بعد باب الجحيم .. واسمها « لمبو » ، وهي بمثابة
المدخل ، يرى دانتي اعظم العظام وكل ابطال العالم الوثني القديم الذين
ماتوا قبل ظهور المسيح . وفيما يليها من طبقات نجد طوائف من الخطاة
والعصاة مقسمين حسب جسامته ذنوبهم ، نجد المنافقين والكاذبين والمرتدين
واللصوص والمرابين والزناة والخونة والقتلة والسفاحين الخ الخ .. كل هؤلاء
تعرض ألوان عذابهم في التشيد بعد التشييد ، حتى نبلغ قاع الجحيم في « التشيد
٣٤ » حيث مركز الأرض ، وهناك نجد ابليس نفسه مغروساً منذ أن رمى
الله الأرض ، به رمي الرجم . ولكن ما ان نبلغ مركز الأرض حتى يبدأ
كل شيء في التغير الى نقائه . ويرى دانتي الضوء يلمع من بعيد فيخرج
وراء دليله الى الفضاء والهواء ، وبهذا تبدأ الرحلة في المظهر ، ولكن بعد
أن يطلعنا دانتي على صورة دقيقة بلغرافية الجحيم وعلى ألوان العذاب
المتفاوتة التي كتبت على كل فريق من اهل المعصية .

هوميروس في ندوة ناجي

ما دام الدكتور محمد مندور قد شاء أن يحتمكم إلى الجمهور في قضية من أحضر قضايا الثقافة تبادلنا الرأي فيها أمام مائة مستمع في ندوة ناجي بنادي المعلمين بالدقى ، فاني أجد أن من حقي أيضاً أن أعرض وجهة نظري التي ابديتها في هذه الندوة . فقد دعانا الدكتور شوقى السكرى المشرف على الندوة إلى مناقشة كتاب عن « هوميروس » صدر أخيراً للدكتور محمد صقر خفاجة استاذ اللغة اليونانية وآدابها بجامعة القاهرة .

وقد أثار كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة مشكلة نعدها جمبيعاً من أهم مشاكلنا الثقافية ، الا وهي مشكلة تبسيط العلم المتخصص العالى بحيث يجعله في متناول افهام المثقفين العاديين المطلعين إلى المعرفة . ولست بخاجة إلى ان اتحدث عن صاحب الكتاب ، فهو معروف بين المثقفين بعلمه الغزير في الدراسات اليونانية وبغيرته الشديدة على مستقبلها وبما يبذله بين طلابه من روح الحشو امام العلم العالى والادب العالى .

اما المشكلة التي اثارها كتابه عن « هوميروس » ، فهي انه وقع في الندوة بين نقاصين . فرغم اشتراكي مع الدكتور مندور في الإعجاب

بكتابه الصغير عن الشاعر العظيم ، الا ان الدكتور مندور اتهمه في نقده بمحافف العلماء وبتكديس المعلومات التاريخية ، وكان يرجو منه ان يذكر هوميروس الفنان اكثراً مما فعل فيعرف قارئه بموطن الجمال والروعة في شعر ابي الشعراء وينوه بطلاوة قريضه وبعمق مواقفه الانسانية في ملحمتي «الايلادة» و «الاوديسا» بدلاً من ان يخخص الصفحات الكثيرة لتبني الروايات المختلفة عن نسبة وشخصيته وتبع الآراء المختلفة عن صحة وجوده وصحة نسبة «الايلادة» و «الاوديسا» اليه . فهذه هي المفاهيم الادبية الجوهرية التي يرى الدكتور مندور بتها بين المتفقين . وهذه هي الخدمة الكبرى التي يرى الدكتور مندور ان من واجب الدكتور خفاجة واضرائه من العلماء أداءها للجمهور الكبير خارج مدرجات الجامعة .

والحق اني سعدت جداً ليلة هذه الندوة فقد رأيت فيها الدكتور مندور يتألق اكثراً من عادته ، واحسست أن الكلام عن هوميروس وعن اليونان قد جدد في كيانه عصارة الشباب ، فالدكتور مندور بمحكم تكوينه الجامعي الاول تلميذ لليونان وعاشق لفنهم وعارف بحضارتهم ، وقد هز الحديث عنهم أوتاراً كانت ساكنة في نفسه .

اما انا ، فقد اكتفيت تمام الاكتفاء بمحاراة الدكتور صقر خفاجة كلما تعرض في كتابه لعقبالية هوميروس الشاعر ولصدقه الفني ، وذهبت الى نقيس ما ذهب اليه الدكتور مندور ، فتنبنت لو انه توسع في كتابه في عرض «مشكلة النص» ، ولو انه علمنا شيئاً عما يقوله العلم الحديث عن حضارة طروادة وحضارة مينوس وحضارة ميكين وحضارة اليونان الذين انشدت لهم «الايلادة» و «الاوديسا» ايام انشأتهم ، وعن عصور المجرات المتعاقبة في اليونان وفي آسيا الصغرى ، وعما قاله العلماء في تكوين هذه الملائم الحالدة . ولعلني لمت الدكتور صقر خفاجة لأنه حين تعرض لمشكلة النص لم يترکنا بعلامة استفهام كافية ، بل اتخذ موقفاً فجزم بأنه ليست هناك مشكلة نص بأي معنى اصيل ، وجزم بأن هوميروس كان له وجود

حقيقي وبأنه صاحب «الالياذة» كما انه صاحب «الاوديسا». من هذا ترى اني اختلفت مع الدكتور محمد مندور في معنى تبسيط الثقافة الرفيعة : هو يهتم أول ما يهتم بأن يجعل هذه الكنوز الفنية في متناول الذوق العام ، اما التعريف بالحقائق التاريخية والابحاث الاكاديمية فهو عنده بالمقام الثاني . أما انا فلا ارى مناصاً من التعريف بالحقائق التاريخية والابحاث الاكاديمية الى جانب تعريف الذوق العام بهذه الكنوز الفنية ، ولا أقبل ان يتم وجه على حساب الوجه الآخر ما دام التوازن ممكناً ، فاذا تعذر التوازن وكان لا بد من الاختيار ، فاني ارى تقديم الحقيقة على الجمال والمعرفة على الفن . هذا ما أطلبه من استاذ الجامعة حين يخرج من صومعته او من مدرجه لمواجهة الجمهور الكبير ، ولعلي لا أطلبه من ناقد كبير متخصص في طلب الفن والجمال كالدكتور مندور خارج اسوار الجامعة . فلكل عمله في الحياة مهما كانت النتيجة واحدة . ولكل سبيله في الحياة مهما كانت الغايات في نهاية الامر .

وانا اطلب هذا من استاذ الجامعة لسبب بسيط جداً ، وهو انه أقدر الناس على تعريف الناس بحقائق العلم والتاريخ . فاذا فرط في هذه القدرة ، فنحن في غنى عن ذوقه ان كان صاحب ذوق وعن رأيه ان كان صاحب رأي .

ولتأخذ مثلاً تطبيقياً تلك المسألة التي جادلت فيها الدكتور خفاجة وهي مشكلة النص . ولعل قائلاً يقول : وما جدوى اضاعة وقت المثقف العادي في بحث حقيقة وجود هوميروس او شكسبير ، وفي صحة نسبة ما نسب اليهما من آثار؟ بل ما جدوى اضاعة الوقت في كل هذا اطلاقاً ما دامت «الالياذة» الحالدة أمامنا ، وما دامت «هاملت» الحالدة أمامنا؟ وماذا بهم ان كان قد كتب هذه زيد أو عمرو؟ المهم ان الاثر الفني قائم بيننا ، أما من بناه وكيف ابني ومتى وأين ولماذا فهذه ابحاث تنطوي على الترف الذهني . ولست أزعم ان الدكتور مندور قد ذهب هذا المذهب على هذا

النحو الساذج ، ولكن الدكتور مندور بغير شك فضل ان يخصص الدكتور خفاجة كتابه أولاً للتعريف بالقيم الفنية في أعمال هوميروس فان بقى فيه مكان لهذه الابحاث فهو ولا شك يرحب بها . فالدكتور مندور رغم تحizيه للقيم الفنية سيقى الى آخر يوم في جهاده من أجل التنوير العام استاذًا جامعيًا اصيلاً لا فكاك له من الجامعة وروحها ومنهجها وغایاتها .

وانما اختلفت معه في التهرين من شأن هذه الابحاث بمضاهاتها بالقيم الفنية ، لاعتقادي ان القيم الفنية ذاتها تثيري بأمثال هذه الابحاث . ولاعتقادي ان هذه الابحاث الاكاديمية لا تقل في نفعها للعقلية العربية من القيم الفنية ذاتها .

هذه الابحاث بالذات هي التي احدثت ثورة كبرى في تفكير استاذنا الدكتور طه حسين فجعلته يراجع الكثير من الأفكار التي نثارتها عن تراثنا العربي . ولست احسب ان طه حسين تعلم منهجه الشك الذي استحدثه في الفكر العربي الحديث من مجرد قراءته لديكارت ، وانما تعلمه مطبقاً فيما تعلمه من نظريات كانت تعرض عليه في السوربون حول الادب المنحول والنصوص المنحولة والتاريخ المنحولة والاعمال المنحولة ، وفي مقدمة هذا كله ما قرأه عن مشكلة الملائم الهومرية منذ كاسوبون الى فولف الى علماء الآثار والنقوش والنقوش والبردي في القرن العشرين وما أعلنه من نتائج عن الحضارات السابقة هوميروس والمعاصرة له .

فهذا الاجراء على ما يسمى بالحقائق المقررة أو الحقائق الشائعة الدائنة المستقرة في أذهان الناس ، وامتحان هذه الحقائق على ضوء نتائج العلم والادلة الاستقرائية داخلية كانت او خارجية ، لغوية كانت او تاريخية .. هو الذي دعا طه حسين الى التشكك في صحة ذلك التراث الشعري الضخم الذي نسب الى قيس بن الملوح أو مجذونبني عامر ، وهو الذي دعاه الى غربلة هذا الشعر الكثير لمعرفة ما هو صادق منه وما هو منحول . ولو أن البذرة التي غرسها طه حسين سواء في « الأدب الجاهلي » او

في « حديث الاربعاء » أثمرت نخرج بيننا اليوم علماء وعلماء يغربلون هذا التراث الضخم العظيم الذي ورثناه بالعنعنة لا أكثر ولا أقل . ولكن الصيحة الكبرى التي قامت في وجه هذا الرائد العظيم سنة ١٩٢٤ ومحاكمة كتابه لم تسفر عن مصادرة هذا الكتاب وحده وإنما اسفرت عن مصادرة المنهج العلمي في دراسة تراثنا وتاريخنا ومجتمعنا .

ونحن الى اليوم ،منذ هذه النكسة .. لا نزال نقرأ « أغاني » أبي الفرج وما فيه من آلاف القصائد منسوبة الى هذا الشاعر او ذاك ، فلا نناقش لحظة واحدة ان كانت هذه القصيدة من عمل أبي تمام حقاً أم لا ، وان كان النبي قد قال حقاً هذا الكلام أو لا ، وان كان هذا النص للجاحظ حقاً أم لا . لا نزال الى اليوم نقبل « الدليل التقلي » على انه سيد الادلة ، وهو من أهم اسباب تأخينا . فإن لم يكف « الدليل التقلي » استعينا « بالدليل العقلي » وبنينا العمارات الشاهقة في الماء معتمدين على أن هذا معقول وان ذلك منطقي ، دون أن نثبت أول ما نثبت من صحة مقدماتنا ومن صحة ما ندرسه من أقوال أو اعمال ، وذلك على غرار ما كانت تفعله العصور الوسطى الاوروبية والعربيّة معاً حين كان بعض الفقهاء هناك يتجادلون في كم ملاك يمكن ان يقف على رأس دبوس ، وبعضهم يتجادلون هنا فيما اذا كانت قرية النساء تنقض الموضوع أم لا تنقضه . وكل ما حدث من تقدم في العلم والمدنية منذ تلك العصور كان نتيجة لاكتشاف الانسان ان الدليل التقلي او العنعة لا تكفي وحدها ، وان الدليل العقلي أو الرياضة العقلية لا تكفي وحدها ، وإنما لا بد من توفر الدليل الاستقرائي الى جانب كل ذلك .. بل وربما فوق كل ذلك في كثير من الاحوال .

لم يعد كافياً في العلم الحديث ان نقول ان هذه القصيدة من بنات خيال فلان او من انشاء فلان ، لأن السؤال الذي تواجه به أول ما تواجه هو : - هل رأيت المخطوط ؟ بل هل درست المخطوطات ؟ بل هل ضاهيت المخطوطات ؟ والاستاذ الدكتور مندور اعرف من ان يعرف هناك شيئاً

اسمه الباليوجرافيا و شيئاً اسمه الانجرافيا رشياً اسمه التومزماتيكا ، أي علوم الخطوط القديمة والتقوش والنقود ، وهي علوم لا يتصدى لدراسة مشاكل النصوص الا من اتقنها . ولا يحسب احد اننا بحاجة لدراسة الباليوجرافيا لتحقيق النصوص القديمة فقد اثبتت الحوادث في الايام الاخيرة اننا بحاجة اليها حتى في تحقيق ادبنا المعاصر الذي يقوم على التدوين والمطبعة . فلو ان الاستاذ صالح جودت الذي اسندت اليه وزارة الثقافة جمع شعر ابراهيم ناجي كان يعرف الباليوجرافيا او لو انه استعان بمن يعرفها لما حدث كل هذا الارتباك في نسبة شعر من الشاعر كمال نشأت الى ابراهيم ناجي : ولما قامت هذه الضجة التي قامت ، ولما ساحت وزارة الثقافة ديوان ناجي من التداول . وقد عجبت حين قرأت للأستاذ صالح جودت اعتذاراً عما كان من خطأ بأنه ليس من خبراء الخطوط . فالمعلوم في جميع بلاد العالم المتقدم انه لا يتصدى لتحقيق الاعمال الأدبية او الوثائق التاريخية الا من درس الباليوجرافيا او على الاقل اعتمد على دارسيها . ونحن لن نستطيع ان نتحقق آثار شوفي وحافظ واسماعيل صبري والبارودي .. الخ الا اذا اعتمدنا على الدراسات الباليوجرافية ، فما بالك بكل ما كتب قبل عصر المطبعة ، بل بما بالك بكل ما أنشىء قبل عصر التدوين ؟ والخطوطات العربية اكداس مكدسة في الأسكندرية واستانبول وفي كل جامعة كبيرة من جامعات العالم .

فالدكتور صقر خفاجة كان اذن على حق في نظري حين خصص جزءاً لا يأس به من كتابه الصغير لعرض المشكلة الهومرية ، وهل « الالياذة » و « الاوديسا » من انشاء رجل واحد أم أنها من نظم عدة شعراء ، بل وهل الالياذة والاوديسا من نظم عصر واحد ام أنها من نظم عدة عصور .. فالرأي لا يزال في نظري قائماً بأن ما نسميه الملحم الهومرية لتجنب عبادة ملحم هوميروس ، وجدت مادتها الخام أو حلقاتها في صورة ما مئات السنين قبل سنة ١٠٠٠ ق. م. وكانت هذه الحلقات تتشدد متفرقة كما

كانت «الاليادة» و «الاوديسا» تنشدان.. ثم أصاب هذه الحلقات من التعديل والتلوسيع والتنسيق والربط واعادة البناء والتنقيح درجة حتى خرجت منها هذه الملحم التي نعرفها اليوم ، وهي لم تدون كما هو معروف الا في عهد بيزستراتوس عاهل أثينا قبيل عام ٥٠٠ ق . م . بل ان تاريخ انشاء الملحم الهومرية في صورتها الأخيرة نفسه في رأي الكثرين لا يزال يتارجح بين ١٠٠٠ ق . م . و ٨٠٠ ق . م . وربما استغرق القرنين معاً.

وليس هناك شك في أن الدكتور صقر خفاجة يعرف عن اليونانيات أضعاف أضعاف ما أعرف وانه أقدر مني على الإدلاء برأي في هذا الموضوع .. ولكنني في حدود علمي القليل ، سمحت لنفسي أن أختلف معه في خلاصة ما ذهب اليه ، وهو القطع بوجود شاعر واحد عظيم قام بإنشاء «الاليادة» و «الاوديسا» ، وان هذا الشاعر عاش حوالي ٨٠٠ ق . م . كما روى هيرودوت وقدماء المؤرخين . فبحسب قراءاتي في هذا الموضوع أرى أن الأمر لا يزال موضوع جدال بين علماء اليونانيات وبين علماء الآثار ، وان باب الجدل لم يقفل فيه بصورة نهائية .

ولا تخسب ان هذا الجدل من باب الترف العقلي أو أنه لا يمس صميم ادبنا القومي . لأن نظرية التراكم الملحمي هذه تتطبق على عامة ما لدينا من ملاحم وسير وقصص رومانسي تركه لنا الأجداد . فمن ذا الذي يستطيع ان يجزم بأن الملhmaة «الهلالية» أو الملhmaة «الحجازية» أو سيرة «الزير سالم» أو سيرة «سيف بن ذي يزن» أو سيرة «الأميرة ذات الهمة» أو سيرة «الظاهر بيبرس» أو سيرة «الامير حمزة البهلوان» أو سيرة «فيروز شاه» بل أو قصة «ألف ليلة وليلة» نفسها الخ كل منها من عمل مؤلف واحد أو ان كلا منها من عمل عصر واحد . ومن ذا الذي يستطيع ان يدلنا على واضح أي منها ومتى وضعت وكيف وضعت ولماذا وضعت وأين وضعت؟ وتجربتنا مع القصص والسير الاوروبية في العصور الوسطى كسيرة «الملك

آرثر « وسيرة « رولان » وسير فرسان المائدة المستديرة وملاحم الفولستنج والبتلونج في التراث الجرماني الخ تدلنا على ان التراكم الملحمي هو أقوى عامل من عوامل بناء هذه الملحم والسير .

وإذا كنا قد استطعنا في عصرنا هذا ان نغربل اعمال شكسبير نفسه .. وهو قد عاش في عصر التدوين والمطبعة ، ونتحقق بالادلة العلمية من انه ليس صاحب هذه المسرحية المنسوبة اليه ، وان أخرى أو ثلاثة أو رابعة الخ ليست من عمله وحده وإنما اشتراك في وضعها مع بومونت أو فلترش الخ ، فتحن من باب اولى أقوى حجة حين تشكيك في نسب كثير مما نظم قبل عصر التدوين .

فرأي إذن ان الدكتور صقر خفاجة قد احسن صنعاً حين اثار في كتابه هذه « المشاكل الاكاديمية » لا بالنسبة لهوميروس وحده ، ولكن كمنهج لدراسة كل ادب من آداب العالم بما في ذلك تراثنا العربي . ورأي إذن انه بفضل اثارته لهذه المشاكل الاكاديمية اثنا يخدم الأدب العربي والبحث العربي خدمة لا تقل اهمية عن الخدمة التي يؤديها ناقد كبير كالدكتور مندور حين يعرف الناس بوجوه الكمال الفني والانساني في أدب هوميروس وغير هوميروس . فإن كان لي لوم على الدكتور صقر خفاجة فهو انه لم يتسع في عرض مختلف وجوه المشكلة الهومرية كما طرحتها علماء اليونانيات وعلماء الآثار .. لأن في التعريف بهذه المشكلة تعرضاً بالمنهج العلمي الذي يتبع في العالم المتحضر في دراسة التراث القومي والانساني . وهذه عندي خدمة جلى للمثقفين في بلادنا لا تقل خطراً عن التعريف بقيم الفن والجمال .. ونحن بالذات أحوج الناس اليها لأن الجهل بهذا المنهج أو رفض هذا الذي استحدثه من قبل طه حسين في دراسة الأدب العربي هو المسؤول الى اليوم عن وقوتنا عند دراسة البلاغة والبيان والبداع في التراث العربي . وهو الذي يجعل أغلب الدارسين يقف أمام قصيدة من الشعر العربي قائلاً : ماذا بهم من قالها ولماذا قالها وain ومتى وكيف ؟ المهم أنها امامي وأنها قطعة

فنية رائعة واطربا ! وبنفس المنطق يمكن أن نقف امام الاهرام قائلين :
ماذا يهم من بناء ولماذا بناء وأين ومتى وكيف ؟ المهم انه ماثل أمامنا وانه
قطعة فنية . ائنة ! واطربا !

وليس معنى هذا اني استخبطء شيئاً ما قاله الدكتور محمد مندور سواء
في الندوة او في مقاله عن « هوميروس في ندوة ناجي » ، فعلى العكس
من ذلك أقول اني سعدت به ايما سعادة ، فالدكتور مندور من القلة النادرة
في بلادنا من تبلورت في نفوسهم معاني الفن الرفيع ، وهو يعيش تجربة
الفن العالي بكل وجدانه وفطرته ، فإذا اضفت الى هذا سلامه تكوينه
واتساع ثقافته وصفاء ذهنه عرفت انه من أقدر الناس على تنمية الحاسة الفنية
والشعور بالجمال الرفيع بين المثقفين في بلادنا وعلى ترقية أدواوهم وعقولهم
بما يعرض عليهم من مفهومات انسانية ومن قيم فنية يجهلها قارئ العربية .
وانما اختلافي مع مخصوص في تقديمه قيم الفن على قيم الحقيقة ، وانا من المؤمنين
بأن الفن يزداد فناً والعلم يزداد علمًا والفكر يزداد فكرًا بالحقيقة .

ورغم انتصافي للدكتور صقر خفاجة فأنا لا اجد مناصاً من لومه على
تساهله في التعبير حين تعرض لأثر هوميروس في الادب الانجليزي منذ
عصر النهضة وفي الآداب الاوروبية الحديثة بوجه عام . وأرى ان هذا القسم
من كتابه بحاجة الى المراجعة في الطبعة الثانية لكتابه عن « هوميروس »
ولكن عنذر الدكتور خفاجة في هذا التساهل واضح كل الوضوح فالحق
يقال ان كتابة كتاب صغير من نحو ١٦٠ صفحة عن هذا الشاعر العظيم
ومشاكله التي لا تعد ولا تحصى ، يجعل من اعسر العسير على كاتبه ان يستوفي
كل الابواب .

ومن هذا تجذبني اضم صوتي الى صوت الدكتور مندور حين تمنى أن
يرى في هذا الكتاب مزيداً من التعريف بقيم الفن والجمال والانسانية ،
ولا سيما ما نبه اليه الدكتور مندور من ضرورة تبيان قواعد فن الملحم
وتبيان اسسها التي بغيرها لا تكون هناك ملحمة ، وما نبه اليه من ضرورة

التعريف بالموافق الانسانية الحالدة التي نجدها في هوميروس ولا نجدها في كثير غيره ، تلك المواقف التي تبلور فيها اسمى شعور واعمقه في أجمل عبارة واصفاها . ولكنني أختلف مع الدكتور مندور حين اراه يقدم هذه القيم على قيم الحقيقة اذا كان هناك فرض بالاختيار ، وأقر ان منهجه الدكتور خفاجة في كتابه عن « هوميروس » هو النهج العلمي السليم الذي أحب لأستاذ الجامعة ان يتواخاه كلما خرج من صومعته أو مدرجه ليخاطب عامة المثقفين .

مِنْ أَدَبٍ كَفَا حَنَّا الْقَوْمِ

دعوني أقدم لكم عالماً من علمائنا لا يعرفه أحد الا طلابه ، وهم قليلون ، وزملاؤه في العلم وهم قليلون أيضاً ، فهو عالم معتكف في صومعته ، وقد اختار لنفسه من ألوان العلم الكثيرة أقل هذه الالوان بريقاً في عيون الناس وأقلها اتصالاً بأمور الحياة التي ألفها الناس . فهو يقرأ أوراق البردي ولا يقرأ الا أوراق البردي وعن أوراق البردي . فإن خرج عن هذا النطاققرأ النقوش القديمة ولم يقرأ الا النقوش القديمة أو عن النقوش القديمة . وهو لا يقرأ الا اليونانية واللاتينية ، فان خرج عن هذا النطاق فهو يقرأ عما قرأ . ومع ذلك فهو في عزلته العلمية هذه أشد ما يكون اتصالاً بحياتنا وبتاريخنا وبثقافتنا وبأدبنا ، وذلك بما يلقى عليها من أصوات لا يراها إلا أبناءه وآخوته في العلم . وهي أصوات ينبغي أن يراها الجميع .

دعوني أقدم لكم الاستاذ الدكتور عبد اللطيف أحمد علي أستاذ علم البردي بكلية الآداب جامعة القاهرة ، رغم أن علم البردي ليس له كرسى في جامعاتنا .. وله كرسى في كل جامعات العالم الكبرى .. وما ذكرت أوراق البردي الا وذكرت مصر ، وما ذكرت مصر الا وذكرت أوراق البردي .. ورغم كل هذا فليس للبردي كرسى في جامعة من جامعاتنا .

أقدم الدكتور عبداللطيف أحمد علي لا لأنه علمي بكتابه الأخير عن « مصر والامبراطورية الرومانية في ضوء الاوراق البردية » أشياء كثيرة عن تاريخنا القومي ، ولكن لأذيع بين الناس بعض هذا الذي تعلمته .. فمن حق الناس ، بل من واجبهم ، ان يعرفوا كل شيء هام عن تاريخهم القومي ، ولا سيما في هذه الفترة التي اندلعت فيها روح القومية ووجب فيها على الناس أن ينشوا أضاليل لماضي التراث والماضي البعيد .. بعثاً عن مقومات شخصيتهم القومية .

وأبسط وصف لكتاب « مصر والامبراطورية الرومانية » أنه سجل رائع لمرحلة من أخطر مراحل نضالنا الوطني ، وهي مرحلة لا يلتفت إليها الناس كثيراً ، لأنها تقع في عصر الوثنية وقبل تغلغل أديان التوحيد في بلادنا .. ولكن هذا لا يعني أنها صفحات رائعة في المقاومة الوطنية وفي مكافحة الاستعمار ، وفي طلب الحرية من يد الغاصب الاجنبي . أما الفتن الكثيرة التي ثارت منذ أن دخل الرومان مصر أيام كليوباترا .. فقد وفاتها الدكتور عبداللطيف أحمد علي حقها .. ولعل أبلغ وصف للحرب الذي كان فيه الرومان هو حيرتهم في رسم وضعها السياسي من حيث علاقتها بامبراطوريتهم ، فقد بين لنا الاستاذ عبداللطيف أن مصر وحدها من دون الولايات الكثيرة التي استعمرواها الرومان لم يرد وصفها أبداً في الوثائق بأنها ولاية تتبع روما ، وإنما وضع لها نظام خاص يجعلها تابعة مباشرة لشخص امبراطور روما ، فهي لا تتبع روما كأي دولة مغلوبة على أمرها .. ولكن تتبع سيد روما ، كما تتبع روما نفسها سيدها الامبراطور ، فهي اذن في العرف السياسي متساوية لروما نفسها .. وان كان حاكمة أجنبية من الرومان .

وهي درجة في الحكم الذاتي ، نجدتها تتكسر باستمرار في تاريخ مصر في أيام البطالسة الى أيام محمد علي ، بل أكثر من ذلك نجد الغازي اغسطسوس قبصر قاهر كليوباترا يصدر تشريعاً يحرم فيه على أي روماني ذي بال ،

بما في ذلك أعضاء الأسرة المالكة ، أن يدخل مصر إلا بإذن منه . ولقد يبدو لغير المتخصص أن هذا يضع مصر موضع ضيعة الامبراطور يدخل فيها من يشاء ويعتذر عنها من يشاء .. ولكن ما هكذا تفهم السياسة .. فأغسطسوس ، وهو أوكتافيوس قيصر ، حين فتح مصر أثنا فتحها باسم روما وبجنود روما ولحساب روما ، وهو الذي نعرف جميعاً أنه ألب الرومان على أنطونيوس عاشق كليوباترا ، متهمآً إياه بتفسيخ الامبراطورية والاستقلال بمصر عن روما .

فماذا حدا بأغسطسوس بعد أن تمت له الغلبة على مصر ، أن يعدل عن ارجاعها رسمياً إلى حظيرة روما ، وأن يتذكر لها هذا الوضع الفريد ، وهو أنها لا تتبع روما ولكن تتبعه شخصياً ؟

لا اجابة عندي على هذا السؤال الا أنه وجد نفسه في بلد تعود على الحكم الذاتي من أيام البطالسة ، بل قد يقبل أن يتبع حاكماً أجنيباً يسوس مصر وفق تقاليدها .. ولكن لا يقبل أن يتبع دولة أجنبية تسوس مصر وفق تقاليد أجنبية .. وكان هذا دائماً هو الحال الوسط الذي تحترم به شخصية المصريين : حاكم مشترك للإسكندرية وأثينا ، وحاكم مشترك للإسكندرية وروما .. ومثل هذا الحاكم المشترك مستطيع لو شاء أن يحكم روما من الإسكندرية كما يحكم الإسكندرية من روما .. وبهذا الوضع القانوني تقف الإسكندرية من روما موقف اللند للند ، وبه يصبح الامبراطور أحد الفراعنة .. كما حدث للإسكندر والبطالسة من قبل ، هذا من جهة القانون أما القوة القاهرة فلها حكم آخر .

ولست أزعم أن الدكتور عبداللطيف أحمد علي ، استخلص كل هذه النتائج بكل هذا الوضوح ، فهو في حذر العالم يثير المشاكل أكثر مما يحب عليها .. ولكن المقطوع به أنه تتبع ثورات مصر الفاشلة ثورة ثورة ، من ثورة الأقصر فقط في ٢٩ ق . م ، إلى ثورات الإسكندرية المعاقة . التي حدث بنائب الامبراطور أن يحرم على المصريين حمل السلاح ابتداءً من ٣٤ ميلادية .

الكافح الديمقراطي

وأقرن الكفاح الوطني بكافح ديمقراطي من أجل اعادة انشاء « مجلس الشورى » الذي عرفته الاسكندرية قبل دخول الرومان ، واسمه « مجلس البوليه » .. وقد بين لنا الدكتور عبداللطيف كيف كانت اعادة مجلس الشورى في مقدمة المطالب التي تقدم بها أهل الاسكندرية الى أغسطسos قيصر ، وكيف تخوف قيصر من عودة هذه الجمعية التشريعية فرفض اجابة طلبهem .. وتجددت الاضطرابات بصورة مختلفة لتحقيق المدف الوطني والغاية الديمقراطية .. ومن أهم النصوص التي اكتشفت حديثاً ، وعرضها علينا الدكتور عبداللطيف ، بردية تصف الحياة السياسية في الاسكندرية حول عام ٣٨ ميلادية .. وهذه البردية تشير الى وجود « مجلس شيوخ » بمدينة الاسكندرية كان يسمى « جروسيا » وكان يتتألف من ١٧٣ عضواً من مواطني الاسكندرية .. ولا يعرف على وجه التحقيق تاريخ انشاء هذا المجلس ولا اختصاصاته ان كانت تشريعية أم استشارية .. ومن المؤرخين من يقولون انه قد تم قدم البطالة .. وأياً كان الأمر فاكتشف البرديات الدالة على وجود هذه المجالس في الاسكندرية في ذلك العهد السحيق أمر جد خطير .

ومن أهم البرديات التي حدثنا عنها الدكتور عبداللطيف أحمد علي البردية المشهورة « برسالة كلوديوس الى الاسكندريين » .. وهي بردية عثر عليها في جرزة بالقرب من القنطرة في ١٩٢٠ ونشرها العلامة ايدريس بل في ١٩٢٤ ، ومن هذه البردية نرى كيف كان المصريون يبدأون على استخلاص حقوقهم الوطنية والديمقراطية بمختلف السبل .. فعنها نعلم أنهم تقدمو للامبراطور كلوديوس قيسراً بحملة مقتربات واضع منها أن بعضها قصد به تخدير أعصابه أو « تدليكه » — كما نقول اليوم — بفرض الحصول على مطالبهم الشعبية .

فهم مثلاً يقترحون اعتبار عيد ميلاده عيداً رسمياً ، وانشاء جماعة تحمل اسمه ، وغرس شجرة مقدسة تكريماً له ، واقامة عدة تماثيل له

عند مداخل القطر ، أحدها في أبوصير ، والآخر في رأس التين ، والثالث في الفرما ، واقامة معابده .. كل هذه المقترنات يتقبلها كلوديوس قيصر الا الاخير فهو يرفضه خوفاً من ايذاء الشعور الديني قائلاً ان المعابد لا تقام الا للآلهة .. ثم تأتي المطالب الوطنية ، وأهمها ثلاثة :

١ - الاعتراف بالجنسية السكندرية لكل من استوفوا شروط الاندماج في منظمات الشباب مع ما يتبع هذا من امتيازات واغفامات يتمتع بها اصحاب هذه الجنسية .

٢ - تحديد مدة المناصب البلدية بثلاث سنوات .

٣ - انشاء مجلس الشورى .

ويدل رد كلوديوس قيصر في هذه الرسالة على معنى خطير .. فهو مع تأكيده الحق في الجنسية السكندرية لمن انخرطوا في منظمات الشباب حتى سنة توليه العرش ، يستثنى من ذلك من « انلسوا » في هذه المنظمات مع انهم ينحدرون عن آباء أرقاء .. ولنا أن نفهم من هذا أنه كانت توجد حركة تقدمية لتحرير العبيد في مصر ، وكان أتباعها من العبيد يتحايلون على ذلك بالانحراف سراً في منظمات الشباب ، فقد كان معروفاً في العالم القديم أن الاحرار وحدهم هم شرف الجندية .. أما الأرقاء فيفلحون ويصنعون ويخدمون .

كذلك وافق كلوديوس قيصر على اختصار تولي منصب البلدية الى ثلاث سنوات ، واعترف بأن قصر المدة يزيد من احساس اصحاب المناصب بالمسؤولية ، أو بلغته هو : « لأن حكامكم سوف يسلكون أثناء فترة توليهم مناصبهم مسلكاً حذراً خشية أن يتعرضوا للحساب على اساءة استعمال السلطة » .

وأما عن المطلب الاكبر ، وهو انشاء مجلس الشورى ، فترى كلوديوس قيصر يراوغ فيه أهل الاسكندرية قائلاً :

« وأما عن مجلس الشورى ، فليس في وسعي أن أقول ما هي السنة

التي درجم عليها في عهد الملوك القدماء ، ولكنكم تعلمون جيداً أنه لم يكن لديكم مجلس في عهد من سبقوني من الإباطرة .. وحيث أن هذا مقترن جديد يثار الآن للمرة الأولى ، ولا يتضح ما إذا كان سيعود بالفائدة على المدينة وحكومي ، فقد كتبت إلى إيميليوس ركتوس (الوالى) ليبحث الموضوع ويخبرني بما إذا كان من الضروري انشاؤه أصلاً ، وكيف ستكون طريقة انشائه إذا تبين أنه ضروري » .

وتدل الاشارة إلى التقاليد المتّبعة « في عهد الملوك القدماء » على أن أهل الاسكندرية ، في عرضتهم إلى الامبراطور كلوديوس ، تحدثوا عن احياء مجلس كان موجوداً فعلاً قبل دخول الرومان مصر .. ربما أيام البطالسة ، وربما أيام الفراعنة أنفسهم .

وتتناول رسالة « كلوديوس إلى أهل الاسكندرية » موضوعاً آخر من أخطر الموضوعات ، هو تنظيم العلاقة بين أهل الاسكندرية وبهود الاسكندرية .. فقد جاءت الرسالة عقب سلسلة من أعمال العنف قام بها الاسكندريون ضد اليهود ، بلغت حد المذابح وانتهاك العبادات .. وينهى كلوديوس أهل الاسكندرية عن التعرض لأشخاص اليهود وعبادتهم ، ولكنه في الوقت نفسه ينهى اليهود عن الاندماج في منظمات الشباب وما شاكلها مما هو قادر على المتعين بجنسية الاسكندرية ، ويذكرهم بأن المدينة « ليست مدينتهم » ويطالبهم بأن يكتفوا فيها بنصيب الأجنبي المتمتع بغيرها الجمة ، دون أن يحاولوا الحصول على مزيد من الامتيازات ، ويجرم هجرة مزيد من اليهود إلى الاسكندرية .

وأرجى النظر في انشاء مجلس الشورى فتجددت في الاسكندرية الاضطرابات .. وظلت الاسكندرية بغير مجلس شورى حتى سنة ٢٠٠ حين حصلت عليه أخيراً بعد جهاد عنيف ضد حكم الرومان .

أدب الشهداء

وفي هذا الكفاح الوطني والديمقراطي أدى الادب دوراً جليلاً ، فقد عثر العلماء على طائفة من أوراق البردي تسمى في مجموعها « أعمال الاسكندريين » أو « أعمال الشهداء الوثنيين » قياساً على « أعمال الشهداء المسيحيين » المشهورة في العهد المسيحي .. وتدور هذه البرديات حول موضوع واحد ، فهي في صورة محاضر الجلسات القضائية أو محاضر المحاكمات .. وفيها نرى المتهمنين من المصريين يتداولون مع الامبراطور الالقاظ الموجعة ، ونرى الشهداء فيها يلقون الخطط الطويلة معددين مساوىء حكم الرومان قبل أن يساقوا الى المنون .

وهذه « الأعمال » لون غريب من الادب . فهي ليست قصصاً من نسج الخيال ، وهي ليست مدونات تاريخية أمينة ، وهي ليست محاضر دقيقة لما ورد في محاضرات زعماء الاسكندرية المجاهدين .. والغريب فيها أنها مؤرخة كلها تقريباً عام ٢٠٠ ميلادية ، ولكن المحققين أثبتوا أن هذه « الاعمال » شاعت كتابتها في عصر كامل وفي فترات مختلفة .. ومحورها جميعاً : تمجيد الوطنية والدعوة للاشتشهاد في سبيل الوطن والدعایة ضد الرومان .. وهي جميعاً تنهي بنبالة زعماء الاسكندرية وطيب نسبهم وتقواهم للآلهة وحبهم لمدينتهم وجرأتهم في الحق وتحديهم أباطرة روما ، وجلدهم على التعذيب وترحبيهم بالموت في سبيل الوطن .. ويتواتر أيضاً في « أعمال » شهداء الاسكندرية التنديد بضعف الأباطرة وظلمهم وخضوعهم لسلطان اليهود أو خضوعهم لسلطان نساءهم وحاشيتهم .

وهذه الأعمال لا يمكن أن توصف بأنها أعمال أدبية من طراز عظيم .. ولكن الذي لا شك فيه أنها صفحات باهرة في أدب الجهاد الوطني .
أنظر مثلاً هذه البردية التي تصف جلسة يجادل فيها الزعيم الاسكندرى ايسيدور الامبراطور كلوديوس قيصر :

يسيدور : مولاي قيصر ! أتوسل اليك أن تصفي إلى حدثي عن الولايات

التي نزلت بموطني .

كلوديوس : سأخصص لك هذا اليوم .

وهنا يوافق جميع اعضاء مجلس الشيوخ على الاستماع الى شكوى ايسيدور.

كلوديوس : اياك أن تقول شيئاً ضد صديقي اجريبا ، فقد تسبيت من قبل في هلاك رجلين آخرين من اصدقائي : ليون مدير الشؤون البلدية والأوضاع القانونية ، ونيغيوس والي مصر .. والآن أنت تكيل الاتهامات لهذا الرجل اجريبا .

ايسيدور : مولاي قيسير ! ماذا يعنيك من أمر يهودي كاجريبا لا يساوي شروى نقير .

كلوديوس : ماذا تقول؟.. أنت أوقع الناس جميعاً .

ونفهم من بردية أخرى أن الامبراطور أصدر حكماً باعدام ايسيدور وزعيم مصري آخر اسمه لامبون .. وثور ثائرة ايسيدور فيتحدى الامبراطور بقاسي الكلام ..

كلوديوس : لقد أهلكت يا ايسيدور كثيراً من أصدقائي ..

ايسيدور : لم أفعل سوى أن امتثلت لأوامر الامبراطور في ذلك الوقت ، واني لمستعد أن ادين لك ايضاً من تراغب في إدانته .

كلوديوس : أصحح يا ايسيدور انك ابن راقصة؟

ايسيدور : أنا لست عبداً ولست ابن راقصة ، وإنما أنا مدير معهد التربية بمدينة الاسكندرية الشهيرة .. وأما أنت فابن منبوز (غير شرعي) لسالومي اليهودية ..

لامبون : ليس بيدنا حيلة سوى الاذعان لحاكم مجنون ..

وواضح من هذه التصوص ان المؤلف جعل ايسيدور يشير الى خصوص الامبراطور لاجريبا اليهودي ، ويصفه بأنه ابن غير شرعي لراقصة يهودية ، وجعل لامبون يصف قيسير بأنه حاكم مجنون .. ولا يعرف على وجه الدقة ان كانت الفاظ التحدي هذه مسجلة تسجيلاً حرفاً ، أم ان خيال

الاديب قد بالغ فيما قيل ليظهر زعماء الاسكندرية في مظهر الابطال الذين يحترمون على قيسر ويكليلون له صاعاً بصاع غير خائفين من الموت . والرأي الثاني أرجح لكثره تواتر هذا الموقف المتشدي في أعمال شهداء الاسكندرية ، بما يوحى بأننا بازاء نصوص أدبية تقوم على مادة تاريخية ، وبما يوحى بأننا بازاء فن من فنون الادب لا هو بالمسرح ولا هو بالتاريخ ، ولكن أشبه شيء بال التاريخ المسرح الذي يهدف الأدib فيه الى رسم صورة بطولية عن زعماء الكفاح لما يأبأ للشعور الوطني ..

أما من ناحية الأسلوب ، فالدلائل تدل على أن هذا التراث من التراث الشعبي الخالي عن صقل الأدib المحترف او من لمسة الفنان المدرب . وما قدمت الا جانباً طفيفاً من كتاب الدكتور عبداللطيف أحمد علي عن « مصر والامبراطورية الرومانية » .. وفيه ذخر وفير بهم المؤرخ والسياسي والأدib والمشتغل بشؤون المسرح ، ولا سيما في تلك الصفحات التي تعرض رأي الشعراe اللاتين في كلويباترا والمصريين ، وتعرض رأي المصريين في الرومان .

مُؤْرِخٌ عَظِيمٌ : شَفِيقٌ غَرْبَالٌ

لم أختلف الى درس ألقاه في الجامعة أو في غير الجامعة ، ولم أعد على يديه رسالة أو كتاباً ، ولم تربطني به في يوم من الأيام صلة فعلية من تلك الصلات الفعلية التي تربط التلميذ بأساتذته ، ولكنني ما جلست اليه قط ، وكثيراً ما جلست إليه ، الا وغمري ذلك الشعور الواضح المحدد الجميل الذي يملأ نفس التلميذ كلما جلس الى استاذه ، فأنصت الى كل كلمة يقولها في اهتمام عظيم يصلح مرتبة الخشوع في بعض الأحابين .

ذلك ان شخصية استاذنا الراحل محمد شفيق غرزال ، كانت شخصية الاستاذ أولاً وقبل كل شيء ، الاستاذ المحقق والاستاذ الملهم معاً ، وهو ما صفتان قلما تجتمعان في رجل واحد ، فان اجتمعتا خرج منها ذلك الكائن الفعال الذي نسميه : الاستاذ العظيم .. ولكن هذا الاستاذ العظيم كان فوق استاذيته العظيمة مورخاً عظيمأً أيضاً ، بل واقوها بغیر تحفظ ، كان محمد شفيق غرزال اعظم مورخ عرفته مصر منذ الحبرى ، بل اعظم مورخ عرفته مصر على وجه الاطلاق منذ ان تعلمبا بالمنهج العلمي الحديث ان التاريخ

علم وليس فناً كما كان القدماء يذهبون . وأنا حين اذهب هذا المذهب في وصف استاذنا العظيم محمد شفيق غربال ، لست أحكم عليه حكم المؤرخ على المؤرخ ، كما أنا من المؤرخين ، ولكنني أحكم عليه بما حكم انداده من المؤرخين في مختلف بلاد العالم . فما من مؤرخ يعتد به تناول تاريخ مصر الحديث ، ولا سيما في فترة محمد علي ، الا واتخذ من شفيق غربال مرجعاً له في الحقائق والآراء .. وما من كتاب يعتد به في تاريخ هذه الفترة من حياته الا ويدخل في حسابه أعمال هذا المؤرخ العظيم عن تلك الفترة العظيمة . ولكنني رغم كل هذا سأدع الحكم على هذا المؤرخ العظيم لأقرانه من المؤرخين عملاً بروح النصافة وال موضوعية التامة التي تعلمناها منه نحن تلاميذه الرسميين وغير الرسميين ، وأكتفي هنا برسم صورة عامة لهذا الرجل العظيم الذي ترك في نفوس عارفه .. جميعهم بلا استثناء . أثراً لا تمحوه السنون . ولد محمد شفيق غربال سنة ١٨٩٤ . فهو قد مات اذن عن سبع وستين سنة . وتلقى تعليمه العالي في مدرسة المعلمين العليا وحصل منها على الدبلوم سنة ١٩١٥ ، ثم أوفدته الحكومة فيبعثة الى جامعة لفربول للتخصص في الدراسات التاريخية ، فحصل على درجة البكالوريوس بمرتبة الشرف من تلك الجامعة في ١٩١٩ .. وكان اتجاه تخصصه هو التاريخ الحديث . ثم عاد شفيق غربال الى مصر واشتغل بالتدريس في العباسية الثانوية حتى عام ١٩٢٢ . وعندئذ انتقل الى جامعة لندن للتحضير للدرجات العليا ، فدرس في مدرسة الدراسات التاريخية التابعة لتلك الجامعة على يد العلامة ارنولد تويني .. وأعد عليه رسالة الماجستير في التاريخ ، وكان موضوع رسالته التي قدمها في ١٩٢٤ : « بداية المسألة المصرية وظهور محمد علي » وكان المؤرخ العظيم تويني في تلك الفترة مدرساً شاباً لم يلمع اسمه بعد كما هو اليوم لامع . وحين نشرت هذه الرسالة بعد ذلك بسنوات في انجلترا عام ١٩٢٨ وصدرت عن دار راوتلنج للنشر ، كتب تويني مقدمة منها بصحبة منهج شفيق غربال التارخي . ومنوهاً بسلامة مصادره ، وقد غدا

هذا الكتاب مصدراً من أهم المصادر التي يرجع إليها المؤرخون كلما تعرضوا لعصر محمد علي .

وبعد عودته من الخارج في ١٩٢٤ اثر حصوله على درجة الماجستير في الآداب عين مدرساً بمدرسة المعلمين العليا وظل بها حتى عام ١٩٢٩ ثم عين استاذًا مساعدًا للتاريخ الحديث بالجامعة المصرية ، كما كانت جامعة القاهرة تسمى يومئذ، ثم رقي استاذًا للتاريخ الحديث بها وأصبح رئيساً لقسم التاريخ بكلية الآداب . وكان وكيلًا لكلية الآداب ثم عميدًا لها بين ١٩٣٨ و ١٩٤٠ ، بعد عمادة استاذنا الدكتور طه حسين . وهذه هي الفترة التي عرفته فيها رئيساً لي في العمل .. فقد زار إنجلترا في تلك الفترة ليتفقد ، بين مهام أخرى ، أحوال مبعوثي كلية الآداب في بلاد الانجليز .. وكانت يومئذ اطلب العلم في جامعة كامبريدج . فأخذ يراسني ويراسل استاذتي ليطمئن على أن كل شيء يجري بجريبي الطبيعي في حياة أبنائه العلمية .

وفي أوائل الحرب العالمية الثانية ، أي في ١٩٤٠ عين شفيق غربال وكيلًا مساعدًا لوزارة المعارف . ولبث في هذه الوظيفة حتى ١٩٤٢ حين ولـي الوفـدـ الحكم فأقصاه عن وزارة المعارف وأعاده إلى وظيفته الأولى بالجامعة ، فكان يقول راضياً لأبنائه وتلامذته وزملائه انه قد عاد إلى وظيفته الطبيعـيةـ في الحياة ، فـشـفـيقـ غـربـالـ كانـ منـ أولـئـكـ الرـوـادـ الذـيـنـ أـدـرـكـواـ قـبـلـ سـواـهمـ انه ليس فوق الاستاذية منصب في الحياة مهما سـماـ . فـلـمـ خـرـجـ الـوـفـدـ منـ الحـكـمـ فيـ نـهاـيـةـ الـحـرـبـ الـعـالـمـيـ الثـانـيـ ،ـ أـعـيـدـ شـفـيقـ غـربـالـ مـرـةـ آخـرىـ مـسـتـشـارـأـ لـوزـارـةـ الـمـارـفـ عـامـ ١٩٤٥ـ ثـمـ وـكـيلـاـ لـلـوـزـارـةـ وـفـيـ هـذـاـ المـنـصـبـ بـقـيـ حـتـىـ عـادـ الـوـفـدـ إـلـىـ الـحـكـمـ عـامـ ١٩٥٠ـ .ـ فـنـقـلـهـ وـكـيلـاـ لـوزـارـةـ الشـؤـونـ الـاجـتمـاعـيـةـ مـنـ بـابـ الـاـبعـادـ عـنـ مـشـاكـلـ التـعـلـيمـ الـحـسـاسـةـ لـاـ مـنـ بـابـ الثـقـةـ فـيـ كـفـائـيـتـهـ فـيـ تـصـرـيـفـ الشـؤـونـ الـاجـتمـاعـيـةـ .ـ وـكـانـ أـهـمـ آثـارـهـ أـيـامـ اـشـغالـهـ فـيـ وـزـارـةـ الـمـارـفـ بـيـنـ ١٩٤٥ـ وـ ١٩٥٠ـ اـنـشـاؤـهـ «ـمـتـحـفـ الـحـضـارـةـ»ـ فـيـ ١٩٤٨ـ ،ـ فـهـوـ صـاحـبـ مـشـروعـهـ وـهـوـ الـذـيـ تـعـهـدـهـ وـرـعـاهـ حـتـىـ اـصـبـحـ حـقـيقـةـ قـائـمةـ .ـ

فلما خرج الوفد من الحكم في ١٩٥٢ عاد شفيق غربال للمرة الثالثة لوزارة المعارف وكيلاً لها ولبث فيها الى ١٩٥٤ حين أحيل للمعاش للبالغ السن القانونية. وفي أوائل هذه الفترة الأخيرة أنشأ شفيق غربال « الجمعية الملكية للدراسات التاريخية » ، هذه التي تسمى اليوم « الجمعية المصرية للدراسات التاريخية » ، وهي في مقدمة جمعياتنا العلمية البخادة التي ترعى المعرفة الإنسانية على أرفع مستوى تعرفه ببلادنا ، فهي تصدر مجلة نصف سنوية تضم صفوة الابحاث التاريخية ، وهي تنشر من المطبوعات والوثائق التاريخية بمختلف اللغات ما يشرف حقاً مكتبتنا التاريخية المتخصصة ، كمحظوظ « يوميات دمشق » الذي حفظه الدكتور عزت عبدالكريم ، وهو من القرن ١٧ و« وثائق الحكم المصري في شرق افريقيا والبحر الاحمر أيام الخديو اسماعيل » الذي وضعه الدكتور شوقي الجمل . وكتاب جاستون فييت عن « محمد على والفنون الجميلة » . و « التاريخ الحربي لعصر محمد علي » للقائمقام عبدالرحمن زكي . و « تاريخ الزراعة المصرية في عهد محمد علي » للدكتور احمد الحنة ، وما ذكرت الا قليلاً من مطبوعات هذه الجمعية التاريخية البخادة العاملة على رعاية البحث التاريخي في بلادنا .

ثم عين شفيق غربال في ١٩٥٧ مديرآ لمعهد الدراسات العربية العالمية التابع بجامعة الدول العربية خلفاً للاستاذ ساطع الحصري ، فجدد في وجوه نشاطه وعمق صلته بالاواسط العلمية المختلفة ، وكان يشرف على كثير من رسائل الماجستير التي يعدها طلاب هذا المعهد في التاريخ . وفي هذه الفترة الأخيرة عين شفيق غربال عضواً في المجمع اللغوي وعضوآ في بعض لجان المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، وتوسّع في نشاطه الثقافي فدأب على اذاعة الاحاديث التاريخية كل خميس من اذاعة الجمهورية .

اما أهم آثاره في التاريخ فهي كتابه بالإنجليزية عن « بداية المسألة المصرية وظهور محمد علي » (١٩٢٨) ومن المفارقات المؤسفة أن نجد العلامة توبيني في تقادمه لهذا الكتاب يتمني أن يراه مترجمآ إلى اللغة العربية ومع ذلك فهو لم يترجم حتى الآن . ثم كتابه عن « الجزائر يعقوب والفارس

لاسكاريس » ١٩٣٢ ، وهو يتناول اول مشروع وضعه المصريون ايام الحملة الفرنسية لاستقلال مصر ، ثم كتابه في « تاريخ المفاوضات المصرية - الانجليزية حتى ١٩٣٦ » وقد صدر الجزء الأول منه في ١٩٥١ بعد إلغاء المعاهدة ، ولم تصدر منه اجزاء اخرى .. ولعلها الآن أوراق غير مرتبة على مكتب هذا المؤرخ العظيم ، الذي لم يؤرخ للمفاوضات المصرية - الانجليزية الا بعد ان ألمته غزارة المؤرخ وفطنته ، وربما علمه أيضاً . ان عهد المفاوضات بين مصر والإنجليز قد انتهى الى غير رجعة ، فتناول العلم ليدون ويعقب وهو يعلم ان التاريخ لا يكون موضوعياً حقاً الا اذا كان بعيداً عن تأثير الأحداث اللاحارية .

هذه نبذة عن حياة استاذنا المغفور له محمد شفيق غربال أوردها من الذكرة ، راجياً الا تكون قد أخطأت القصد منها في شيء ذي بال . أما حياته الخاصة فقد كان فيها أيضاً شيء من تلك الأشياء العميقية التي لا نجد لها كثيراً الا في حياة العظماء ولا يعرف بها الا من خالطوا هذا الاستاذ الكبير والاب العظيم ، وذلك هو الحب العميق الذي كان يحمله شفيق غربال لزوجته الانجليزية ، وذلك الوفاء النادر الذي كان يحمله لذكرها بعد أن طوتها يد الموت منذ نحو عشر سنوات . فقد تزوج شفيق غربال من فتاة انجليزية كانت زميلة له في الدراسة أيام الطلب بجامعة لفربول .. وقد أنجب منها ولداً واحداً هو ابنه الطبيب الدكتور مراد غربال الذي يتم الآن امتحانات الرزالة في جمعية البراحين الملكية بالإنجليز . وكل من خالط المغفور له استاذنا شفيق غربال مخالطة عائلية أيام كان حياً زوجته كان يحس بذلك الجلو المادي الجميل النظيف الذي أحاطت به تلك السيدة الكريمة هذا الزوج الوفي ، وكان يحس بأنها خير معينة له في عمله وفي أداء رسالته في الحياة ، وكان يحس بتلك الروابط الروحية العميقية التي ربطت ما بين الزوج وزوجه حتى صارا بفضل هذا الود المادي العميق وكأنهما كائن واحد . وقد أحسستنا جميعاً ، نحن الذين خالطنا استاذنا شفيق غربال ، بأن

وفاة زوجته لم تكن مجرد صدمة كبرى أصابت هذا الرجل الكبير القلب ، بل كان نقطه تحول في حياته .. فقد لاحظنا عليه كثرة الشروق والشعور العريق بالوحدة الابدية . ومن النقاء الغريبة ، أو لعلها متوقعة — أنه أخذ منذ وفاتها يلتمس الفرار من هذه الوحدة الموحشة بالانهماك في وجوه من النشاط متعددة والاندماج في مجتمع العلماء والطلاب بصورة لم تكن معروفة عنه أيام ان كانت زوجته على قيد الحياة . وألقى عنه الكثير من تحفظه المعروف . ووهد نفسه بكليتها لأعمال المجتمع والهيئات العلمية ، كأنما اضحي رجلاً يعرف انه لم تعد له حياة خاصة او صدر حنون يعود اليه . ومن يدخل بيت شقيق غربال كان يرى في الصالون صورة لزوجته الراحلة وقد كتبت تحتها هذه الآية الكريمة من سورة التحرير : « نورهم يسعى بين أيديهم وبأيمانهم » فهذا اذن هو النور الذي كان يغمر حياته ويبصري قلبه ، وهذه هي الذكريات العزيزة التي كانت تحيط بشقيق غربال كلما عاد الى داره في مصر الجديدة أو مشى متأملاً في حديقة بيته الجميل .

وقد أصيب بيته أيام الاعتداء الثلاثي ، وطلب اليه بعض اصدقائه ان ينتقل الى دار اخرى في القاهرة توفر عليه مشقة رحلته اليومية في شيخوخته ؛ فكان لا يلقي الى كلامهم بالاً . وحين ألحفوا عليه قال لهم مونياً ما معناه : « أرجوكم ألا تخاطبوني في هذا الأمر مرة أخرى . ألا تعلمون أن زوجتي تعيش معي في هذا البيت ؟ »

هذه نبذة قصيرة عن حياة شقيق غربال العامة والخاصة ، وما كنت لأحب ان أخوض في حياته الخاصة لولا يقيني من أن موت زوجته كان له أخطر الأثر في حياته كلها فجعله يهبه كلها للغير كأنه لم يعد يملك منها شيئاً غير هذا الطيف الجميل الذي يعشى في جنبات حديقته ويملاً أركان بيته بأعظم الذكريات .

ولقد يبدو لقارئه هذا الكلام أن شقيق غربال كان يقحم نفسه في السياسة اقحاماً حتى كانت حكومات الوفد تقصيه وحكومات الأقلية تدنيه .

ولكن شقيق غربال كان أبعد ما يكون عن السياسة ، وانما الامر كله انما كان ينتمي الى مدرسة في التعليم كانت تؤثر تربية الصفة الممتازة على تربية الجماهير ، أو على الاقل تنظر بجزع الى التوسيع الكمي في التعليم اعتقاداً منها بأن هذا التوسيع لن يكون الا على حساب الكيف . فخروجه ودخوله في وزارة المعارف انما كان مرتبطاً باختلاف العقليات السياسية التي تدير البلاد وتوجه مصير الثقافة فيها .

وليس ادل على عفة شقيق غربال من أنه رغم انصافه المحقق لشخصية محمد علي لم يحاول ان ينتفع من موقفه كمؤرخ بإنشاء صلات بالسراي . والمعروف أن السراي حين أرادت أن تجد بين المؤرخين من ينصف أسرة محمد علي لم تكن تفكّر في شقيق غربال ، وانما كانت تفكّر في فئة من المؤرخين الاجانب من امثال هانوتو وجرايتيس ودودوبل . ولو أحب شقيق غربال أن يكون مؤرخ القصر لكان له ما أحب وأكثر .

وما يحدّر بالذكر ان شقيق غربال رغم ميله الى الترفع العقلي ، وربما الى الارستقراطية الذهنية ، أو قل الصنفية الذهنية ، ورغم وضوح معتقد لديه ولدي زملائه وتلاميذه ، كان حريصاً أشد الحرص على رعاية كل عالم أصيل أو باحث أصيل بغض النظر عن اتجاهه الفكري ، ولو كان منه على طرفي نقىض . وهذا أقوى دليل على موضوعيته وتسامحه وادراكه ان في الحياة مجالاً لكل الاتجاهات بل ان تقدم الحياة لا يمكن الا باختلاف الآراء . من أجل هذا كنت تجد من حوله كوكبة من المواهب وأهل العلم من كل رأي واتجاه .

وكان رحمة الله كثير القراءة قليل الكتابة ولذا فإن محصول حياته العلمية المكتوب قليل بالنسبة لغيره من المسرفين الذين يكتبون أكثر مما يقرأون أو يتأنلون . أما محصّره الغزير فلم يكن يعرفه الا من درسوا عليه أو جلسوا اليه . وكان أكثر ما يبدهنا فيه اكتمال ثقافته بوجه عام واكتمال ثقافته التاريخية بوجه خاص .. فهو برغم تخصصه العميق في التاريخ الحديث لم

يسمح لنفسه أن يحمل دراسة العصور الوسطى أو العصور القديمة . وكثيراً ما كان يصحح شطط المختصين في صميم اختصاصهم ولو كان في غير التاريخ الحديث ، وله في ذلك نوادر لا تنساها ذاكرة ذاكره زملائه وأبنائه . وأشهد أني تعلمت عليه أشياء كثيرة فيما كتبته عن ابن خلدون في الأيام الأخيرة ، وقد كنت أجلس اليه وأستمع في عجب الى هذا البحر الواسع العميق وهو يتجلو في العصور الوسطى في يسر ووثق وكأنه يتجلو في تاريخ الأمس القريب .

هذه لسات قليلة في صورة فقيدنا العظيم ، وهي صورة لا تكتمل الا بدراسة مؤلفاته القليلة العميقة ، وآخرها كتابه عن « العوامل التاريخية في بناء الأمة العربية » الذي أخرجه منذ شهور بعد أن أمسك عن الكتابة نحوأ من عشر سينين ، ولا تكتمل الا اذا جمع أبناؤه وتلاميذه وزملاؤه ذكرياتهم عنه ودونوا ما ألقى اليهم من حديث .

الثقافة الاشتراكية

مسؤولية عظيمة هي مسؤولية المثقفين في هذا الوطن الامين . وقد غدت اليوم اعظم واحضر مما كانت في أي وقت مضى . فمنذ مولد جمهوريتنا الاشتراكية ونحن نحس بأن تبعات الفكر والثقافة والعلم قد تصاعفت وتضاعفت حتى بتنا نبتهل الى الله ان يعيننا على حملها واحتماها .

وقد حيا الرئيس المثقفين في خطبته بجامعة الاسكندرية وأشاد بدورهم الخطير في التمهيد للثورة واصلاحاتها ، فنزل كلامه برداً وسلاماً على قلوب المثقفين الذين طالما عبرهم الجھال بثقافتهم ، حتى غدت الثقافة وكأنها وصمة على جبه اصحابها يستر ونها لثلاثة تراها العيون . فالتحية للرئيس العظيم الذي رد الحق لكل مستحق ، وبين أن الثورة ما كانت لتكون أو لتنجح أو لتكتب شرعيتها الا لأنها كانت ثمرة الاختمار الفكري والثقافي الذي قوض أركان القديم وأعد العدة للجديد .

واعتراف الحاكم بدور الثقافة والمثقفين في بناء المجتمع هو أحد هذه العوامل التي يجعلنا نحس بجسمامة التبعات ، فهو بمثابة دعوة صريحة مفتوحة

شاملة لكل مثقف أن يتعاون في بناء المجتمع الجديد . وهذا ما يجعلنا نقف في خشوع أمام هذا العمل التعاوني الكبير لبناء مجتمعنا الاشتراكي . فالمثقف الاشتراكي لا ين على الشعب بما قدمت يداه في سبيل الخير أو في سبيل الواجب ، كأنه يتضرر عليه مثوية جديدة ، والمثقف الاشتراكي يذكر دائمًا تضحيات غيره قبل أن يذكر كفاح الجماهير قبل أن يذكر كفاح الصفة الممتازة ، والمثقف الاشتراكي يذكر الجندي المجهول قبل أن يذكر الجندي المعروف . والمثقف الاشتراكي يتحمل التبعات قبل أن يحملها غيره ، وبعد كلًا مستولاً بقدر ما منحته الحياة من فرص للنضوج او الامتياز . باختصار : المثقف لا يكون اشتراكيًا الا إذا تحلى بالعقلية الاشتراكية وبالأخلاق الاشتراكية .

من أجل هذا ينبغي أن يبدأ المثقفون ، أول ما يبدأون ، في عهد الجمهورية الاشتراكية ، بمحاكمة النفس ، فرادى وجماعة ، في محكمة النفس التي ليس فيها من قاض سوى الضمير وحده . وسيجدون بغير شك أنهم قصروا بمثل ما وفوا وأنهم تخلوا عن مستوى أيامهم بمثل ما اضططلعوا بها وأنهم زيفوا الفكرة والكلمة بمثل ما صدقوا في الفكرة والكلمة . وأنهم جبوا بمثل ما كانوا شجعاناً . وحين ينتهي حساب النفس فيما مضى من قول أو فعل تظهر لهم العطة من حساب النفس . وعندئذ ، عندئذ فقط ، يستطيعون أن يطورو صفحة الماضي بجلاله وآلامه وأن يتطلعوا إلى المستقبل وحده ببنفس صافية مطمئنة لتحقيق الأمل العظيم .

وأول اكتشاف خطير ستتجلي عنه محاكمة النفس هذه هو ان طريق الثقافة الاشتراكية طريق طويل محفوف بالمخاطر والاشواك ، ولا سيما في مرحلة الانتقال إلى الاشتراكية حيث قيم المعتقدات والمبادئ ، والخرافات والأوهام ، والعادات والتقاليد ، والضغائن والصداقات ، لا يموت في يوم وليلة ، بل يأخذ دورته المحتومة حتى يزول ، وكل ما نستطيع أن نفعله

هو أن نجعل بزواله بالحكمة والمثابة التي لا تعرف الكلال لا بالعنف والقسوة التي ترك التدوب .

خذلوا مثلاً مشكلة انقسامنا الثقافي بين التراث الرسمي والتراث الشعبي . وبينهما حتى اليوم هوة ليس يسيراً عبورها . كيف يمكن ان نبني ثقافة اشتراكية اذا كان تراث الشعب الذي من أجله اقيمت الاشتراكية محل احتقار القوامين على الأدب الرسمي التقليدي ؟ وكيف يمكن ان نرقى بتراث الشعب الذي أقيمت الاشتراكية من أجل رقيه اذا كنا نحجب عن الشعب التراث التقليدي وهو ميراثه الرفيع ؟

ان مشكلة هذا الانقسام الثقافي او الازدواج الثقافي تجلی مثلاً في اتساع الموة بين الادب التقليدي والادب الشعبي وبين اللغة الفصحى واللغة العامية ، كأنما هناك أدب للسادة وأدب للعيid . وكأنما هناك لغة للسادة ولغة للعيid ، وهذا من غير شك من رواسب الماضي الحزين الذي قسم الأمة الى أمتين : أمة من الخاصة القادرة العارفة بالتراث الرفيع وأمة من العامة الباهلة بالتراث الرفيع . ولما كان من المحال على الانسان ان يحيا بلا أدب ، فقد أنشأ الشعب أدبه في لغته الشعبية . وطور هذا الأدب وأنضجه جيلاً بعد جيل حتى خرج منه تراث كامل متكامل يكاد يكون مستقلاً تمام الاستقلال عن التراث التقليدي الرفيع . ويتجلى هذا التراث في الملحم الشعبية وفي المواويل والازجال وفي الحواديت وفي الأمثال وفي شعر الرثاء المعروف بعديد الندبات . وجملة ما نسميه بالفلكلور أي التراث الشعبي المعبّر عن شخصية الشعب بكل فضائلها ومساوئها .

وأول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هي اعتراف الادب الرسمي بالادب الشعبي . فالاعتراف بأدب الشعب هو اعتراف بالشعب ، ولا يفهم كيف تتفق اقامة مجتمع اشتراكي ، الشعب فيه ركن ركين ، ولا يعرف فيه بثقافة الشعب وأدبه وسائر فنونه . ولست أزعم هنا ان الادب الشعبي يدانى الادب التقليدي رفعة واصالة فما هنا مجال الحكم أو التقييم ،

ولكنني ازعم ان الأدب الشعبي رغم قصوره من وجوه كثيرة فيه من مواطن القوة والعمق والجمال ما يستحق� الاحترام ، ، وأزعم ان احتقار الأدب الشعبي احتقار لذات الشعب ، ولضمير الشعب ولوجدان الشعب ، وهو أمر لا يتفق مع اياعانا بأن فطرة الشعب سلية خلاقة رغم كل ماعليها من غبار الفقر والجهالة.

فأقول مستلزمات الثقافة الاشتراكية اذن هو الاعتراف بالأدب الشعبي وبالفنون الشعبية لما فيها من مواطن القوة والعمق والجمال مهما بدا فيها من قصور . والمنهج العلمي العملي الذي يمكن ان يتخدنه هذا الاعتراف هو الاقبال على تدوين هذا الأدب الشعبي الذي لا يزال اغلبه الى اليوم شفوياً وعلى تسجيل هذه الفنون الشعبية التي تعبّر عن روح الشعب والامة وأماله ومعتقداته وحكمته وأوهامه وخزعبلاته ، حتى يمكننا دراسة هذا التراث دراسة موضوعية تعيننا على فهم سيرة الشعب . وهذه مهمة من أخطر المهام التي ينبغي أن تتتصدى لها وزارة الثقافة وان تنفق فيها المال الكافي للكشف عن هذا المنجم العميق المظلم واستخراج ما فيه من معادن كريمة وغير كريمة . وهي لن تستطيع أن تفعل شيئاً من ذلك بإنشاء مركز لتسجيل الفنون الشعبية كل ميزانيته نحو خمسة آلاف جنيه سنوياً كما هو الحال الآن ؛ وإنما خطوطها الاولى نحو ذلك هي في انشاء معهد للآداب والفنون الشعبية تستقدم له صفة الخبراء من مختلف بلاد العالم المتحضر الذي عني بدراسة تراثه الشعبي للاستهدا بهخبرتهم ، معهد يكون جامعي الطابع في مناهجه ودراساته وأهدافه ، معهد لا مجال فيه لحطّف أو تهريج باسم تمجيد التراث الشعبي واستغلاله او استثماره ، وإنما فيه دراسة منتظمة مرضية لكافة مقومات الشعب من قياس الجماجم الى مسح اللهجات الى تصوير الأزياء .

وكما نطالب في الثقافة الاشتراكية بالاعتراف بأداب الشعب وفنونه نطالب ايضاً بالاعتراف بحق الشعب في التعرف على الأدب التقليدي الرفيع ، وهو الأدب العربي ، ادب الفصحى ، وفي التعرف على الأدب الانساني الرفيع . فلا اعتراف بالشعب الا باشراث الشعب في ميراثه العظيم من الأدب

العربي وفي ميراث الانسانية كلها من آداب وعلوم وفنون. ولا شك ان نشر التعليم القومي والانساني يجمع مراحله وأنواعه بين المؤهلين له على اوسع نطاق مستطاع هو الركن الركيـن في كل فلسفة اشتراكية تؤمن بأن العلم للجميع والادب للجميع والفن للجميع . فتوزيع المعرفة بالعدالة بين الجماهير هو الضمان الاكبر لإزالة كل هذه الحاجـز المفتعلـة بين طبقات الـامة وطـوائفها ، وهو الضمان الاـكـبر لإذابة الفوارق بين الانسان والـانـسان في المجتمع الواحد ، وهو الضمان الاـكـبر لـصـهـرـ كل أـبـنـاءـ الـأـمـةـ فيـ سـيـكـةـ وـاحـدـةـ . وهو الضمان الاـكـبر لـنـمـوـ هـذـاـ شـعـبـ نـمـوـ صـحـيـحاـ يـحـسـ مـنـ أـنـهـ عـضـوـ نـافـعـ فـيـ الـمـجـتمـعـ الـانـسـانـيـ يـأـخـذـ مـاـ يـحـبـ أـخـذـهـ دـوـنـ عـقـدـ وـمـرـكـبـاتـ وـيـعـطـيـ مـاـ يـحـبـ اـعـطاـوـهـ فـيـ سـخـاءـ وـدـوـنـ مـنـ عـلـىـ غـيـرـهـ مـنـ الشـعـوبـ .

وعلى وزارة الثقافة واجبات خطيرة في هذا المضمار ايضاً . فإذا كان واجب وزارة التعليم هو نشر العلم والادب والفن على الملايين المستعدة له في مراحل الدراسة الرسمية ، فواجب وزارة الثقافة هو نشر العلم والأدب والفن على الملايين بالتنقيف العام . واجبها ان تقدم للشعب الادب الرفيع ب AISER ثم وان تيسر العلم للشعب في أبسط صورة وأن تبني كل فن من الفنون الجميلة الرفيعة وتفتح رحابـهـ حتىـ يكونـ فيـ مـتـنـاـوـلـ الـجـمـيعـ . وـاـنـهاـ لـتـفـعـلـ الـآنـ هـذـاـ حـقـاـ ، وـلـكـنـ خـيـقـ ذاتـ يـدـهاـ يـقـبـصـ كـفـهاـ عـنـ هـذـاـ الـاعـطـاءـ السـخـيـ الذـيـ لـاـ غـنـاءـ عـنـهـ فـيـ اـقـامـةـ مـجـتمـعـ اـشـراكـيـ ، لـاـ ثـمـنـ فـيـ لـزـيـارـةـ المـسـرـحـ اوـ التـحـفـ اوـ لـقـرـاءـةـ الـكـتـابـ ، اوـ قـلـ ثـمـنـهاـ أـبـخـسـ ماـ يـكـونـ . ولـذـكـرـ دـائـمـاـ أـبـدـاـ أـنـ قـدـمـاءـ الـيـونـانـ كـانـواـ لـاـ يـكـافـئـونـ كـتـابـ الـمـسـرـحـ وـحـدـهـ وـلـكـنـ كـانـواـ يـكـافـئـونـ روـادـ الـمـسـرـحـ كـذـلـكـ لـاـ عـقـادـهـمـ انـ الإـقـبـالـ عـلـىـ الـفـنـ عـلـمـ قـومـيـ يـقـومـ بـهـ الـمـوـاطـنـ وـيـبـنـيـ اـنـ يـشـعـ عـلـيـهـ وـيـكـافـأـ لـلـاسـتـزاـدةـ مـنـهـ . فإذا ما اعترـفـ الخـاصـةـ بـأـدـبـ الشـعـبـ وـقـهـ وـإـذـ ماـ يـسـرـنـاـ اـدـبـ الخـاصـةـ وـفـنـهاـ لـأـبـنـاءـ الشـعـبـ ، ضـاقـتـ هـذـهـ الـهـوـةـ الـقـائـمـةـ الـآنـ بـيـنـ الخـاصـةـ وـالـعـامـةـ ، وـتـأـثـرـ التـرـاثـ الشـعـبـيـ يـجـمـالـ التـرـاثـ الـرـفـيعـ وـتـأـثـرـ التـرـاثـ الـرـفـيعـ بـوـجـدانـ

الادب الشعبي ، وتهذبت لغة العامة بفضل لغة الخاصة وأخذت لغة الخاصة عن لغة العامة ما فيها من صدق ومرونة ، وخرجنا من كل ذلك بخلق مجتمع لا أقول واحد الثقافة ، ولكن متقاربها ومتجانسها شكلاً ومضموناً .

وكما ينبغي أن تحدى الثقافة الاشتراكية أولئك الذين يحكمون بالإعدام على الثقافة الشعبية بحججه سوقيتها ينبغي أيضاً أن تحدى الثقافة الاشتراكية أولئك الذين يحكمون بالإعدام على الثقافة الرفيعة بحججه أرستقراطيتها وبعدها عن حاجات الجماهير . فمن الخطأ الخاطئ أن ننظر إلى الثقافة الرفيعة هذه من النظرة الظلمة ، لأن الثقافة الرفيعة إن هي إلا خلاصة التجربة الإنسانية على مر العصور . فصيانتها واجبة وكل ما نتفق عليها واجب الإنفاق ما دام لا ينفق على حساب حاجات القاعدة الأساسية من التعليم العام والثقافة العامة . وإنما ينبغي أن يكون الاعتراض على من يريدون جبس الثقافة الرفيعة في قمامة مختومة لا يصل إليها إلا الأصفياء ، وإن يمحجوها عن انتظار الجماهير مغلفة فيما لا يفهم من الأشكال . فالثقافة الاشتراكية ليست ثقافة كمية صرفاً تكتفي بتوزيع الملح الادنى من المعرفة على سواد الشعب بل ثقافة واعية أيضاً تحاول ان ترقى بمدارك الشعب رقياً مطرداً إلى أعلى مستوى مستطاع . ولو استطاعت وزارة الثقافة ان تجعل كل عامل او فلاح يقرأ المعرى وشكسبيرو أو يسمع بيتهوفن وفردي أو يقضي يوم عطلته بين المعارض والمتاحف لكان هذا أكبر انتصار للثقافة الاشتراكية . ولكن هذا المدف بعيد المنال ، لا يدرك الا بعد اجيال وأجيال . ومع ذلك ينبغي أن يكون هدفاً من أهداف الثقافة الاشتراكية .

وما تعرضت في كل هذا إلا إلى وجه واحد من وجوه الثقافة الاشتراكية . وهذا الوجه في حد ذاته من بنا طول الطريق وكثُرت ما فيه من عقبات وعراقل . وهو يكشف لنا قبل هذا وذاك قلة عدتنا في الرجال الوعيين القوميين على تنفيذ هذه الملحمة الخرجية من يمكن ان يحييّنونا اخطاء الماضي ويقودوا خطاناً بين المكاره والمتناقضات .

فلقد تعودنا ان نرى هنا وهناك وفي كل مكان ألواناً من العنت والتطرف ان دلت على شيء فهي تدل على ان اصحابها بعيدون كل البعد عن فهم طبيعة الثقافة الاشتراكية . تعودنا ان نرى بين انصار القديم من يجذبون الى الدفاع عن كل قديم مهما بخس شأنه ومهما ناقض سنن الحياة معادين في تعصبهم الاعمى للقديم كل جديد مهما كان نبيل المقصود مسبقاً لتيار الحياة . ولقد تعودنا في الطرف الآخر ان نرى هنا وهناك وفي كل مكان ألواناً من العنت والتطرف في الدعوة للجديد وفي نبذ التراث جملة ، ان دلت على شيء فهي تدل على ان اصحابها يسيئون فهم الثقافة الاشتراكية ويتوهمن ان انسان العصر انسان بلا انساب ولا اصلاب او سجل قدر لم ينقش عليه الا كل ما يشن ، وينبغي محو كل أثر للماضي من صفحات نفسه ، او لعله مجرد آلية من ابتکار العصر ان تدركها تعطى ولا تسأل فيم الدوران .

كذلك الحال بين انصار الفصحى وأنصار العامية . وبين انصار الادب الرسعي التقليدي وانصار الادب الشعبي ، وبين انصار التربية القومية وأنصار التربية الانسانية ، كل منهم يضطهد الآخر ويطلب ان يزيله من الوجود . وما هذه الا بعض المتناقضات في ثقافتنا ، وهي متناقضات لن نجد لها حللاً بعلة استشراء النظرة الجذرية لالامور . ومثلها كثير يتجل في استبداد اصحاب العلوم العملية بأصحاب العلوم النظرية وفي استبداد اصحاب العلوم جملة بأصحاب الدراسات الانسانية وفي مقدمتها الفنون والآداب . ومثلها كثير يتجل في التناقض القائم بين طائفة لا ترى في شيء نفعاً الا اذا ورد من شمال البحر المتوسط وأخرى لا ترى في شيء نفعاً الا اذا انبثت من تربة هذه البلاد وبين طائفة لا ترى حقاً الا ما جاء من بلاد الغرب وأخرى لا ترى حقاً الا ما جاء من بلاد الشرق ، وبين طائفة لا تقدس شيئاً الا ما قتلوه درساً وبختا وما قتلهم درساً وبختا ، وأخرى تحقر الدرس والدارسين والبحث والباحثين ولا تؤمن الا بوحى الفطرة الملهمة . وبين طائفة لا تعرف الا بالفکر وأخرى لا تعرف الا بالعقل . وهكذا دوايلك .

كل هذه متناقضات طبيعية ولازمة الوجود في كل مجتمع صحيح سليم . ولكن غير الطبيعي وغير السليم ان يكون اولو الامر في شؤون الثقافة متخصصين بين المتعصبين وان يتجردوا من رحابة الصدر ومن سعة الافق ومن التسامح الكافي الذي به وحده يرون من كل شيء جانبيه . وكيف يمكن ان نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يزدرون الشعب وتراث الشعب ولغة الشعب ويأنفون من جوهره كما يأنفون من مظهره . وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يمجدون في الشعب جهله وأميته فان ظهرت عليه آية من آيات الثقافة قالوا : « نشهد انه انحرف الى اليمين ». وكيف يمكن ان نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم وقف عليهم عند الورق الاصفر ولا يعترفون الا بما قاله شحطور بن الأشرم أو زياد بن خربويه . وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم لا يعرفون شيئاً عن تاريخ بلادهم ويرجعون كل شيء عن تاريخ شارلمان وشرلكان . وكيف نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يعلموننا صباح مساء تحت ستار التربية القومية كيف نخقد على شعوب العالم وكيف نختقر الانسانية جماء فيعزلوننا أولاً بأول عن ركب حضارة الانسان ويلقون في روع الناس وهم كاذبة انهم خير البرية وشعب الله المختار في حين ان دين البلاد الحنيف يعلمهم انه لا فضل لعربي على عجمي الا بالتفوى ، وفي حين ان هذه الاشتراكية التي نبنيها لا معنى لها الا باقرار الشخصية القومية داخل الاطار الانساني العظيم . وأهم من هذا وذاك كله كيف نبني ثقافتنا الاشتراكية بطائفة من الاممارات انبثوا هنا وهناك وفي كل مكان ، لا رأي لهم ولا نظر ولا يقين ، لئن ارادوها بيساء جعلوها بيساء وان أرادوها حمراء جعلوها حمراء . فتعترضهم فراغ وليس أفراغ من عقوفهم الا قلوبهم ، لا يفكرون في شيء الا دوام المناصب والترقي في سلم الوظائف .

هذه كلها عقبات في طريق الثقافة الاشتراكية ، ولا يعزى عنها الا وجود نواقص في كل ميدان من ميادين العلم والثقافة في البلاد : مثاث من الرجال الشرفاء الذين يحبون الشعب ويحبون بلادهم اكثر مما يحبون انفسهم .

ويسري الاعتدال والتسامح في عروقهم مسرى الدماء . يعرفون مكانهم من وطنهم ومكان وطنهم من بقية الاوطان . يحفظون للقديم عهده وللجديد قيمته ويعرفون كيف يؤمنون بين المناقضات ليخرجوا منها الحياة الجديدة القائمة على الانسجام . هؤلاء هم الأمل والرجاء وذكرهم يجدد من هذه الصورة القائمة أكثر ما بها من قتام . فوالله ما عتمت بلادنا عن الصديقين مهما جاس في رحابها المزيفون .

فَرَنْ الابتسام

منذ ان مرضى ابراهيم عبدالقادر المازني انطوى فن من فنون الادب في النشر العربي كان يشيع في حياتنا البهجة ويعلمنا الابتسام . ولست أقول ان هذا الفن غريب تماماً على الادب العربي ، فاللوانه الغامقة معروفة لنا في آثار ادب الفكاهة وادب النكتة وادب السخرية وادب الهجاء وكل ادب هايل او ناقد يدفع الى الصحق او يدفع الى الابتسام . نجد في ملحظ الظرفاء وفي التواسيات وفي فكاهات ابن الرومي وفي نوادر الف ليلة وليلة وما بها من اوصاف ماجنة ، كما نجد في الهجاء الساخر الكثير الذي اشتهر به الادب العربي قديمه وحديثه من الجاهلية الى المتنبي الى فارس الشدياق . والمهم في كل هذا ان نذكر ان ادب الصحق كثير في الادب العربي ، واما ادب الابتسام فهو قليل . والمهم أيضاً أن نذكر أن الأدب العربي لم ينح منحي غيره من الأداب الكبرى فيميز بين ألوان الهجاء الكثيرة . فهو يسمى هجاءً السبّ الصرير المقدع الموجع الغاضب القارس العابس الذي لا أثر فيه للفكاهة ولا يختلف عنه الا التحقير واثارة التفرز . وهو يسمى هجاءً ايضاً التعريضـ المايل القائم على السخرية او المعابة ؛ يستوي في ذلك ان يودي الى الإضحاك أو يودي الى الابتسام . والهجاء العربي ككل هجاء في العالم اساسه النقد ، نقد الاشخاص او نقد الطائع والاحوال في عمومها ، ولكن هناك فرقاً كبيراً بين النقد الصرير المباشر

الذى يلهمه الغضب وبين النقد الساخر او المتهكم الذى تلهمه مرارة الشعور . والمهم في كل هذا ان نذكر ان المجاء العربي كان في مجموعه ينبع الى المجاء الغاضب اكثر مما ينبع الى المجاء الساخر او المتهكم . رغم ان السخرية والتهكم شائعان فيه .

فالتنبي مثلاً حين يقول : « نامت نواطير مصر عن ثعالبها » او حين يقول : « يا امة ضحكت من جهلها الام » لا يسخر ولا يتهكم على امة بل يسبها سبّاً صريحاً ، ولكنه حين يقول : « لا تشر العبد إلا والعاص معه » ، او يقول : « من علم الاشقر المخصي مكرمة ؟ » انا يسخر من كافور ويتهكم عليه رغم انه يسب سبّاً صريحاً . والتنبي ايضاً حين يقول : « والظلم من شيم التفوس فان تجد ذا عفة فلعلة لا يظلم » لا يسخر من الطبيعة البشرية كلها واما يسبها سبّاً صريحاً . ومن هذا ترى ان المجاء قد يكون لأمة او لفرد او للطبيعة الانسانية كلها ، وهذا اللون الاخير كثير في الادب المصري . ومنه ايضاً نرى ان المجاء قد يكون بالنقد السافر المثير للسخط او الغضب او الضيق ، وقد يكون بالنقد الساخر او المتهكم الباعث على الصחוק او الابتسام . والصورة المشهورة التي يرسمها ابن الرومي حين يقول في رجل « قصرت اخادعه وطال قذاله فكانه متربص ان يصفعا » من هذا النوع الاخير الذي يعتمد في الإضحاك على التصوير الكاريكاتوري .

وليس في نبئي هنا ان اتوسع في شرح الفرق بين النكتة والفكاهة كمما كان العقاد والمازني يفعلان في شرحهما لنظرية هازليت فيما يسمونه بالإنجليزيا « الويت » و « الميومور » ، فالنكتة والفكاهة كلمتان غير محددتان المعنى في اللغة العربية حتى يمكن ان نبني عليهما نظرية في فلسفة الضحك او الابتسام ، وان كان من الممكن تحويلهما ما نشاء من المعانى لتعطيلهما قيمة المصطلحات الاساسية في علم الجمال ولكنني أكفي هنا بقولي ان باب الماجاء باب واسع وان فيه طبقات كثيرة بعضها راق وبعضها مختلف وبعضها بين بين . واكتفي هنا بقولي ان فن الابتسام ارقى مرتبة من فن الضحك

كما ان فن الضحك ارقى مرتبة من فن السب الصريح . فالفرق بين الابتسام والضحك اشبه ما يكون بالفرق بين السعادة واللذة ، الاولى دققة ولطيفة ودائمة والثانية عنيفة وعصبية ومؤقتة كذلك الفرق بين الضحك الساخر او الضحك المتهكم وبين السب الغاضب الساخط هو الفرق بين العاطفة الموضوعية والعاطفة الذاتية او بين المائل المنعكس كما يقولون وبين المباشر الغليظ . فما السخرية او التهكم الا الوان من الغضب هدأت وصفيت من خشونتها وذاتها سواء في الاحساس او في الفكر ، فممكن الهدوء والصفاء صاحبها من أن يتعمق اسباب الغضب ويقصى معادلاته الموضوعية وكلما ازداد الهدوء والصفاء ازداد العمق وازدادت القدرة على تقصي اسباب الغضب والهجاء وازدادت القدرة على الرواية الموضوعية .

ارقى انواع النقد والهجاء اذن ما يبعث على الابتسام واكثرها تخلفاً وفجاجة ما كان سبباً صريحاً ، وبينهما ما أثار الضحك الواضح العنيف . وهو عكس الفكرة الشائعة عن الكوميديا ، وهي الاطار الشامل للنقد والهجاء فأكثر الناس يعتقدون ان اعلى انواع الكوميديا ما فجر طاقة الانساني على الضحك المستيري العالى الذي تسيل فيه الدموع من العيون ، وأن ارداها ما عجز عن الإضحاك الشديد ولم يبعث الا على الابتسام . والحقيقة هي عكس ذلك على خط مستقيم ، لأن الإضحاك يعتمد على التشويه المفتعل المجسم أكثر من اعتماده على التشويه الطبيعي المألوف ، فهو يعتمد على النقائض والمفارقات الكاريكاتورية أكثر من اعتماده على النقائض والمفارقات الأمينة . فالابتسام اذن فن صعب وليس فناً يسيراً ، وهو اصعب من فن الضحك كما ان منال السعادة اصعب من منال اللذة . ولست ازعم بهذا ان الاديب العربي لا يعرف فن الابتسام او لم يعرف الا حديثاً . ففي ادب الهجاء العربي ، حيث لا يكون عنيفاً او مقدعاً او صريحاً نماذج رائعة من ادب الابتسام . ولكن كل ما قصدت اليه هو ان المازني ، ان كان له فضل على الادب العربي ، فهو انه عنق فيه ادب الابتسام واثراه وجدد فيه امكانيات

لا تخصى .

كل هذا مقدمة اورتها لأصف لث آخر كتاب من كتب يحيى حقي وهو كتاب «فكرة وابتسامة». فمنذ ان انطوت صفحة المازني وجيله من الظرفاء والمتظرين ذبل ادب الابتسام حتى كاد ان يتفرض . ولكن هذه المدرسة الادبية وجدت في السنوات الاخيرة كاتبين لامعين جددا شبابها ، كل على طريقته الخاصة ، هما محمود السعدي و محمد عفيفي ، ثم جاء يحيى حقي اخيراً فأضاف الى ما فعلاه شيئاً مذكورة . من اجل هذا كان طبيعياً ومنتظراً ان يهدى يحيى حقي كتابه الصغير الاخير « الى محمد عفيفي و محمود السعدي .. لأنهما يحملان لواء الفكاهة في بلدنا ويسعيان المرح في قلوب اهله ». ولو ان يحيى حقي كان يستخدم هذه اللغة التي استخدمها لقال : لأنهما يعلمان الناس الابتسام .

والحقيقة التي يجب ان ندركها في الكلام عن هؤلاء الثلاثة . انهم رغم انتسابهم الى تيار واحد هو تيار الادب الفكاهي . فانهم في واقع الامر ليسوا ابناء مدرسة واحدة ولا هم اصحاب فن واحد . وأعتقد ان الأوان قد آن لكي يهم النقاد بتحليل ادب الفكاهة بينما جملة وتفصيلاً ، بما فيه ادب الكوميديا ، لا تحليلاً اجتماعياً او تحليلاً فلسفياً ، ولكن تحليلاً فنياً . فتحن نعيش الآن في مرحلة انتعاش كوميدي ، واول ظاهرة تستحق التسجيل فيه هي ان روح الفكاهة قد انتقلت من النثر وتحددت في المسرح ، ولو لا محمود السعدي و محمد عفيفي ويحيى حقي مؤخراً وقلة غيرهم لقلنا ان مدرسة الابتسام في النثر العربي سارت الى زوال بعد ان بلغ فيها المازني قمةً عالية . نعم آن الأوان ليفسر لنا النقاد الفرق بين منهج كل من هؤلاء في فن الابتسام . اما يحيى حقي ، فأعتقد انه رغم تقصيره عن صاحبيه في الرواية الفكاهية الشاملة التي لا تكاد تقع على شيء في الحياة الا وترى ما فيه من نقص ومن نقائض ومن مفارقات ، ورغم تقصيره عن صاحبيه في القدرة على ابتكار التنصص والنقائض والمفارقات حيث لا وجود لها في الحياة فهو اقرب منها

إلى روح الابتسام وبالتالي أقرب منها إلى النقد الرأي العميق . وهذا الوجه في يحيى حقي ليس اهم وجوه ادبه ، فيحيى حقي له خصائص اساسية جادة عرفناها بها طول حياته الفنية الخصبة هي خصائص الفنان الذي يخلق بالبناء والتركيب ولا يخلق بالنقد والتحليل ، ولذا فان اتجاهه في الفترة الأخيرة إلى ادب الابتسام امر يستحق الدراسة حقاً في هذا الكاتب الذي يميل إلى العبوس أكثر مما يميل إلى الابتسام ، ويعمل إلى المأساة أكثر مما يميل إلى الملهاة .

وكتاب « فكرة وابتسمة » عبارة عن « لوحات » متتابعة ليست بينها صلة عضوية الا ان المفكر واحد والمبتسم واحد . وهذه اللوحات ليست جميعاً على درجة واحدة من المدوء والصفاء وليس على درجة واحدة من ذلك الابتسام الوديع المشبع بالاعطف ، فإن منها لوحات تخفي وراء البسمة مرارة وغيظاً وعواطف أخرى كثيرة أقرب إلى المأساة الفاجعة منها إلى التهكم أو السخرية .

انظر مثلاً إلى لوحته التي يرسم فيها النساء ، ولا سيما لوحة « فاتن » ولوحة « لدغ اقسى من الصدغ » ، فإنك لا تعرف بعد ان تفرغ من قراءتها أتبتسم أم تعبس . ففي لوحة « فاتن » يصور لنا يحيى حقي شخصية امرأة افسدها الشبع والبطر في مواجهة خادمة جديدة تفتن يحيى حقي في وصف قدارتها وإملاقاتها وقد اجتذب السيدة الموسرة البطرة في الخادمة بالحائدة الفذرة رضاها بأجر شهري أقل من القليل ، وهو « اجر تصرف مثله وأكثر منه في سهرة واحدة » ، ولكن الخادمة رضيت به لشدة املاقاتها . فلما قررت السيدة استخدام الخادمة ، وكانت تحمل رضيعتها « فاتن » على صدرها ، امرتها بأن تخلص من ابنتها قائلة : « احنا عاوزينك وحدك ؛ شوف في لك صرفة في بنتك ،انا مش عاوزة وساخة في البيت . » وعثباً حاولت الخادمة استعطاف سيدتها لتأذن لها في استبقاء بنتها التي لا تعرف لم تعهد بها اثناء عملها ، فجاءها الجواب الذي لا يلين : « ده شغلك مش شغلي » تارة و « آهي زيها زي غيرها » تارة أخرى . وأخيراً :

«اشاحت الست بوجهها وتناولت قطعة من الشيكولاتة واخذت تمضغها
كأنما عز عليها ان يضيع لها وقت في انتظار رد تملكه خادمة .
مدت الام اصبعاً نحوه لأنه جميل الى شفة ابنتها تحاول ان تداعبها
لتبتسم وتمتنع لها بخنو عميق :
— لو كنت تموي .. »

وعند هذه النهاية الفظيعة لا نعرف انتبسم ام نعيّس لهذا الوضع الماجاني لأبسط معانى الانسانية ، حيث يتمىء فقراء الناس الموت ليختلصوا من مشاكل الحياة . و اذا كان يحيى حتي قد نجح حقاً في ان يحملنا على الابتسام بما أظهره من لذة فية في وصف ذلة الخادمة وبطر السيدة فإني أعتقد انه قد هز فينا او تاراً حزينة حتى بني المفارقة على التعارض بين حياة الام وحياة ابنتها . اما المفارقة الكبرى التي رمى اليها برسم هذه اللوحة فهي ان صاحبة هذا القلب الضاري الغليظ الحالى من ابسط مظاهر الرحمة امرأة لا رجل ، فالمأثور عن الإناث انهن يسلن رقة امام الامومة ، حتى ولو كن من اناث الحيوان . وأنكى من هذا وأشد نكراً اننا نعلم اننا نصدق بمحبي حتي حين يقول لقارئه : « سأقدم لك بلا مبالغة لوحات شهدتها بعیني تفزعـت لها نفسي اشد التفـزع ، قوام كل لوحة منها امرأة ، وهذا هو سبب بلواي . » نعم ، نعلم ان يحيى حتي لم يصف من عنده الى الحياة شيئاً ، ونعلم ان « التفـزع » هو الشعور الوحـيد الذي يمكن ان تولـدـه هذه الصورة الواقعية الفظـيعة ، ولكن السـؤـال الذي يجب أن نـسـأـله : « أي نفس تشهد كل هذه المرارة ثم تحتفظ بقدرتها على الابتسام ، اللهم الا اذا كان قد ترسـبـ فيها ان ابناء الحضـيضـ يتـوالـدون كالـارـانبـ ويـموـتون كالـذـبابـ ، وان مشـاعـرـهم وأـحـاسـيـسـهم اـزـاءـ الحـيـاةـ والـمـوـتـ والـتوـالـدـ من مشـاعـرـ الـارـانبـ وأـحـاسـيـسـ الذـبابـ . »

ولكن ما إن نتقدم في كتاب يحيى حتى تخف المرأة ويكثر الابتسام : الابتسام امام نفائص الانسان ونفائصه الصغرى ، او نفائصه ونفائصه

الكبرى التي لا تترك في النفس غصة ولا تمزق الفؤاد . فهناك لوحات ولوحات حول بخل الناس او تحايلهم لاقتناص مسرمات الحياة ومنافعها ، وهناك لوحات ولوحات حول قلة ذوق الناس وانانيتهم وتفاهاتهم . هناك صور ممتازة عن متسولي الانفاس من الخرمانيين ، ومتسللي العشاء من الشرهين وقناصي المال من الغشاشين ، وهكذا دواليك . وحين تختفي المرارة تماماً ولا يبقى الا الابتسام تحس احساساً واضحاً بأن يحيى حقي قد نجا من ذلك الخطير الأكبر الذي يتعرض له ادباء الهجاء الساخرين ، الا وهو مرض الشاوم الذي يجعلهم يرون كل شيء بمنظار قاتم وتحس احساساً واضحاً بأن قلب يحيى حقي يحمل ل دقائق الانسان و دقائقه عطفاً كثيراً ورثاء غير قليل . فهو يهجو الانسان ولكن هجاء الانسان لا هجاء الانسان للحيوان ، وهو يهجو المدينة ولكن هجاء المتمدن المذهب العقل والنفس لأبناء فصيلة لا هجاء المتمدن المزدرى لانحطاط ابناء الفطرة وعيده الغريرة .

ولقد احسن يحيى حقي صنعاً ، وهو الكلف ب أناقة اللفظ و أناقة المعنى ، حين جعل كل حواره بلغة العامة و حين جنح في كثير من اوصافه وبسرده للغة الكلام من دون لغة الكتب والقواميس . ففي كتابه الصغير هذا مئات ومئات من المفردات العامية التي لو اراد تقويمها بالفصحي لشق بطون المعاجم واستخرج منها غريب الكلم الذي لا يفهم له قارئ معنى والذي يضيع على الكاتب فرصته في تصوير الحياة على علاتها . وليس لي من تعليق على هذا الاجتراء من يحيى حقي بالذات ، وهو صاحب النظريات المعروفة في اللغة الوسطى ، الا ان فطرة الفنان السليمة فيه قد غلت فيه افكاره الاجتماعية المكتسبة فهدته الى ان يصور الحياة بلغة الحياة .

بَيْتُ الْعَوَانِسْ

افتتح المسرح القومي موسم ١٩٦٢ - ١٩٦٣ بمسرحيتين دراميتين : احدهما تمثلها الشعبة الاولى على مسرح الاذبكية وهي شيء اسمه (الدخان) لميخائيل رومان والاخري تمثلها الشعبة الثانية على مسرح « الجمهورية » وهي « بيت برناردا أليبا » للكاتب الاسپاني العظيم جارثيا لوركا .

اما الشيء الذي اسمه « الدخان » فلا أحسب ان هناك ما يدعو للوقوف امامه الا بكلمة تحية حارة لممثل الفرقة القومية الذين اضططعوا بأدائهم فأظهروا اروع التقافي في خدمة أردا نص عرض على المسرح المصري منذ سنوات وسنوات او على الاصح في خدمة تمثيلية اذاعية ردتها ضلت طريقها من دار الاذاعة الى المسرح القومي ، ولم تترك الا سؤلاً واحداً حائراً على كل لسان ، وهو كيف وجد هذا الشيء طريقه الى المسرح القومي .

ولكنني أقف طويلاً أمام مأساة لوركا العظيم ، « بيت برناردا أليبا » او (بيت العوانس) التي تمثلها الشعبة الثانية من الفرقة القومية على مسرح الجمهورية وآخرتها فتوح نشاطي ، فأقول : ان هذه المساحة لا وصف لها الا أنها انتصار لمخرجها فتوح نشاطي الذي عرف اكثر الوقت كيف

يحرك افراده وجماعاته في بساطة المضمم الماهر .. وانتصار لأمينة رزق في دور الام (برناردا) التي اثبتت ان تقاليد المسرح المصري فيما يخص التمثيل لا تزال في يد أمينة .. وانتصار ملك الجمل في دور (لابونشيا) التي اثبتت ان في امكان الممثل القادر ان يحمل القناع الرومانى الى شخصية حية متفردة .. وانتصار اسحير البابلي في دور (اديلا) التي انطلقت باشواق الجسد على المسرح في بلاغة الجسد الجائع حقاً .. وانتصار لرجاء حسين في دور (مارتيريو) التي شوهتها العقد جسداً وروحاً وانتصار لنادية السبع (اميلا) واحسان شريف (أنجوسطيات)، وسلوى محمود (ماجدانا). والباقيات رغم صغر ادورهن . هو انتصار للمجموعة كلها ، لأنها عرفت ما هو اهم من الانتقام الفردي وذلك هو انسجام الفريق في عمل جماعي واحد ، لا يحاول فيه احد ان يسرق المسرح من زميله ، ولا يحاول فيه احد ان يتخطى الحدود التي رسماها له المؤلف ثم المخرج . فكأنهن جمیعاً او تار واباق تتجاوب وتتساند في سيمفونية جميلة عنيفة حزينة .

نعم ان «بيت برناردا أليا» لا وصف لها الا أنها سيمفونية جميلة عنيفة حزينة وليس في هذا غرابة ، فصاحبها العظيم فريديريكو جارثيا لوركا (١٨٩٩ - ١٩٣٦) شاعر عظيم من اعظم طراز فهو اذن الوريث الطبيعي لذلك الفن الذي خالط فيه الشعر الدراما من اليونان الى شكسبير وكوكبة المنشدين في عصر الرينسانس ، الى راسين وكورناري ، الى هيجو والرومانسيين و لوركا هو صاحب تراجيديات «عريس الدم» (١٩٣٣) و «برما او العاقر» (١٩٣٤) و «بيت برناردا أليا» (١٩٣٦) وغيرها . وهو حيث ينشر في مسرحه انا ينشر نثر الشاعر لفظاً ومعنى وتكويناً وبناء دون ان يخل بمقتضيات المسرح . وهو في كل ذلك شاعر الحب والموت ، وكاتب الحب والموت ، ففي مسرحه الحب يفضي دائماً الى الموت ، فكأنما الحب والموت في خلده صنوان ، وليس هذا غريباً ، فجارثيا لوركا انا يحدثنـا دائماً عن الاندلس ، يلد الغرام الدامي العنـيف ، حيث الحب دائماً عـيقـ

وعنيف وحزين . وحيث الغناء عميق وعنيف وحزين ، لأن الحياة ذاتها
عميقة وعنيفة وحزينة .

و «بيت برناردا البا» هذا الذي يحدثنا عنه جارثيا لوركا بيت عريق
في ريف الاندلس ، تقيم فيه ربه الأرملة ، برناردا البا وهي في الستين
مع بناتها الخمس وهن : انجوستياس (في التاسعة والثلاثين) ومح DALIA
في (الثلاثين) واميلا (في السابعة والعشرين) ومارتيريو (في الرابعة
والعشرين) . واحيرأ (اديلا) الصغرى وهي في العشرين . ومعهن تقيم
جدتهن (ماريا خوسيفا) وهي عجوز في الثمانين مخرفة ، كأنها ارتدت
إلى طفولتها الثانية فهي لا تفتأ تتحدث عن رغبتها في الزواج فيعز لها أهل
الدار عن انتظار الناس ما امكنتهم ذلك . وتسهر على خدمة هذه الاسرة
خادمة تخدم ، وخادمة في الستين هي (لابونشا) اقرب إلى المربيه منها
إلى الخادمة ، فهي موضع سر سيدة الدار برناردا البا . وهي التي تتتجسس
لها على الجيران وتحمل إليها كل يوم اسرار اهل هذه القرية الصغيرة التي
تعيش فيها هاته النسوة .

وهكذا نجد انفسنا في بيت ليس فيه الا نساء ، فكانه دير للراهبات ،
ولا سيما ان كل النساء يلبسن ثياب الحداد فقد مات رب الدار (انتونيو
ماريابنافيديس) واعد كل شيء في بيت برناردا البا لاستقبال المعزيزين في
الخارج ، والمعزيات في الداخل . اما برناردا البا نفسها فهي سيدة متعرجة
مشاغبة الانف لا تريد ان تنسى ابداً أنها سليلة دم نبيل ، وهي ذات شخصية
طاغية تحكم بيتها بيد من حديد ، وهي تتألف من الفقراء وتطرد في قسوة
المتوسلات الالاتي يجيئن الى دارها طلباً لفتات القوت . وهي تتألف من الفلاحين
الفقراء ، ولا تخالط أحداً من أهل القرية ، فأكثر من في هذه القرية من فقراء
الفلاحين . حتى دموع البنات النادبات على موت الفقید تحكم فيها
برناردا ، فتأمرهن بالكف عن العويل . وبعد ان تصرف المعزيات تقف
برناردا الجباره وسط بناتها الخمس وتعلن فيهن قرارها الريهيب : كل
من في الدار من النسوة يتsshج بالسودان ثمانى سنوات كاملة حداداً على ربهـا

الفقيد ، وثمان سنوات كاملة لا تزبن فيها بنت ولا تحدث رجلاً ، وتوصى
نواخذ الدار على من فيها كأنها قبر للأحياء حداداً على الفقيد . وحتى تنقضي
سنوات الحداد تستطيع البنات ان يجهزن ثياب العرس ويخطهن اشياء الزفاف .
هذه تقاليد القرية وتقاليد الاولين ، وليس احفظ على تقاليد القرية وتقاليد
الآباء من ذوي الأعراق وذوي النسب الكريم .

وحين يعلن هذا القانون الصارم في بناة الدار يعم الوجه ، وتكشف
المشكلة الحقيقية في هذه الاسرة الشقية . فبرناردا المترفة التي تحقر البسطاء
ولم تجد بين أهل القرية الفقراء من هو اهل لصاورة اسرتها ، كانت توثر
لبناتها حياة العوائس على ان يمتزج دم الاجلاف بدم آل البا الشريف .
حتى لقد اشرف الكبرى (انجوسستياس) على الاربعين دون ان تجد زوجاً ،
وبلغت مجدها الثالثين وهي لا تزال تنتظر ، واميلا بلغت السابعة والعشرين
وهي اشبه بسن اليأس في هذا الريف الذي يتزوج كل من فيه في سن باكرة ،
وماريتو الشوهاء الخباء تعيش بلا امل في الزواج بسبب عاهتها ودمامتها
رغم انها لم تتجاوز الرابعة والعشرين . ولم يبق بعد هذا الا اديلا الجميلة
التي لا تزال في العشرين ، صبيحة الوجه ، ملتهبة الدماء واللحى ، وهي
وحدها التي لم تتحطم بعد ارادتها في هذا البيت الذي تحكمه ام عاتية تجسست
في افكارها وفي ارادتها اعنى التقاليد . فلا غرابة اذن ان يقع قرار الام
على اديلا الشابة وقع الصاعقة ، ولا غرابة في ان تمثل الثورة على هذه
التقاليد الصارمة في البنت الصغرى اكثر من غيرها .

ويحيى الفتى (بيبي آل رومانو) خاطباً البنت الكبرى (انجوسستياس)
قيل طمعاً في مالها فهي اوسع ثراء من اخواتها ، لأنها بنت برناردا من زوجها
الاول الذي كان اوفر مالاً من زوجها الثاني .

ونقتضي برناردا اخيراً بعد لائي بأن تسمح بهذا الزواج قبل انقضاء فترة
الحداد ، وتسمح للخطيب ان يتردد على الدار ليزور بنتها الكبرى . ولكننا
نعلم ان (بيبي رومانو) لا يحب العانس العجوز (انجوسستياس) بل يحب

الاخت الصغرى اديلا . ونعلم ان اديلا الشابة الجميلة مدللة بحبه ، فهو يأتي رسمياً ليلزور انجوستياس ، ولكنه يزور اديلا خلسة وتحت جنح الظلام . بل نعرف ما هو أكثر من هذا .. نعرف ان الفتاة الشوهاء (مارتيريو) تكن للفتى (بيبي الرومانو) غراماً عنيقاً تعرف انه لا سبيل الى الإفصاح عنه لأنها شوهاء بلا امل في حب او زواج ، وتطلع مارتيريو على ما يحدث في الخفاء بين اختها : اديلا وبيبي الرومانو فيما تلقيها بالحقن على اختها الجميلة ، ويكون سعيها الاول الى الحيلولة دون لقاء هذين العاشقين . كذلك تقف الوصيفة لابونشيا على ما يجري في الخفاء بين اديلا وبيبي . فتحاول ان تخدر الام برداراً تلميحاً ثم تصرحاً من هذه الكارثة التي تنتظر الاسرة ، كارثة هذا الفتى الذي يريد ان يتزوج الكبرى لمالها ويعاشر الصغرى بعلمه . ولكن هذه الام المتعالية المستكبرة تأبى ان تصدق ان في بيتها اوعجاً بعد كل هذه الصرامة التي نشأت عليها بناها وكل هذه الاخلاق القوية والتقاليد المترسدة التي بنتها في صدورهن ، وكل هذا الاحساس بنبالة الأصلاب . بل تخس بما هو افظع من كل هذا ، فقد غدا هذا الفتى بيبي الرومانو الذي نسمع عنه طول الوقت ولا نراه على المسرح ابداً هو الذكر الوحيد الذي دخل في محيط هذه الاسرة الشقيقة . انه غدا محور كل شيء في بيت العوانس ، جاء التحذير الغامض بأن هذا الرجل حين يدخل هذه الاسرة ربما سوف يأتي على بناها كلهن الواحدة تلو الاخرى .

وفي ليلة حalk ظلامها يأتي بيبي الرومانو والكل منصرف الى النوم ليختلس القبلات مع اديلا التي قررت ان تبه نفسها مهما كلف الامر من ثمن . وتخس لابونشيا بأن العاصفة اوشكـت ان تعصف بالبيت فلا تعمض لها جفن . اما مارتيريو التي ترصـد كل حركـات اختها وسكنـاتها فتتأهب للحظـة الصراع الممـيت وتحاول ان تحـول دون خروـج اديلا للقاء بيـبي الروـمانـو بكل ضـراوة الحـقد الاسـود الذي ولـده في قـلبـها حـبـها اليـائـس له . وحين تـرى اـصرـارـ اختـها تـهدـدهـا باـسـتصـراـخـ اـهـلـ الـبـيـتـ وـبـالـفـضـيـحةـ ، وـهـيـ تـعـلمـ

ما مصير الزانية في هذا البلد المحافظ الذي حدثنا جارثيا لوركا ان الناس
ترجم فيه الزانيات ويحرقون بيتهن . وفي هياجها تفصح مارتيرو عن حبها
المكبوت لبيبي الرومانو وحين لا يجدي التهديد مع اديلا شيئاً توقد مارتيرو
أهل البيت بما تحدث من صراخ وضجيج ، وتعلن عليهن أمر اديلا وبيبي
مشيرة الى ثياب اديلا الداخلية التي علق بها القش من ضبعات الغرام في
ماضي الليالي . وتكون لحظة رهيبة بين برnardada البا وبنتها الصغرى التي
تنزع من يدها عصا التأديب وتكسرها وهي تصيح في تحدٍ جارح : أيتها
الطاغية ايها ان تتقدمي ! لن اتلقي بعد الآن أمراً الا من بيبي ، فهو رجل ،
ولسوف يكون سيد هذه الدار .

وتغطي العانس الشقية انجوستياس وجهها براحتيها من فرط العار وهي
تقول « يا الحبي ! » اما برnardada فتسرع الى بندقيتها وتخرج الى حيث ترى
بيبي ينتظر في الحديقة فتطلق عليه النار ولكنها تحطئه فيفر على فرسه . وتعود
لتعلن امام اديلا أنها قتلت عاشقها الايثيم ، فتولول اديلا وتسرع الى غرفتها
وتوصد بابها وتشق نفسها ، وحين تقتتحم لابونشيا الباب وترى هذا المشهد
الفاجع وتعلن الفجيعة وسط هذه الوجوه المرتاعة تصرخ برnardada البا قائلة :
« لا ، لا تمنعني من الدخول . وانت يا بيبي ! انك الآن تهرب تحت جنح
الظلام ، مختبئاً تحت الاشجار ، ولكن أجلك آت في يوم آخر . اقطعوا
الجبل وأنزلوها ! بنى مات عنراء . احملوها الى غرفة اخرى وألبسوها
ثياب العذارى . لن يعرض أحد على هذا ! بنى مات عنراء ! اذيعوا
النبأ في القرية لتدق الاجراس عند الفجر مرتين » .

لا بكاء في الدار . بأمر برnardada البا . لا بكاء في الدار . لقد ماتت صغرى
بناتها عنراء فلترف الى القبر كما ترف العروس العنراء .
وهذه اذن مؤساة برnardada البا وبناتها العانسات . قيل : « يا لهن من بنات
خيثيات » فأجبت لا بونشيا : « بل هن نساء بلا رجال ، هذا كل ما
هنا لك . ففي هذه الامور ينسى كل شيء حتى حرمة الدم » .

و حين يسدل الستار على هذه الفاجعة لا نعرف أنلوم هذه الأم الجباره التي اعماها كبر ياؤها عن رؤية ما تكنته قلوب بناتها من شوق للرجال بذرته امنا الطبيعة حتى في إناث اخس الحيوان ، أم نرثي هذه الأم الشقيه الحبيسه في سجن الآباء والاجداد ، في ريف الاندلس المحافظ الذي يقيم الحداد على عيد الاسرة ثماني سنوات ، ويرجم الزانية ويعلم اشرف البلاد واجلافها على السواء ان الابرة والخيط للنساء والسوط والبغل للرجال في الحقول . ولا نعرف أنلوم هذه البنت الطائشة الثائرة لأنها انتهكت حرمة الدم وأسلمت نفسها لجعل اختها ام نرثي لها لأنها ما فعلت الا ان استجابت لنداء الشباب وطلبت الفرار من مصير العوانس في بيت العوانس . حتى ماريتو الشاهنة المخدود لا نعرف انرثي لحبها الكمين تحت جوانحها الشاهنة ، ام نعمت حقدها الأسود الذي حطم كل شيء .

ولكننا نعرف اننا امام مأساة من اروع ما أنشأ المشترون من مآس ، هي مأساة الانسان الشقي الحبيس في ظل معتقداته وتقاليده ، الأسير في اغلال طبيعته النازعة داعماً ابداً الى التحرر والانطلاق ، ونعرف اننا امام درس عظيم في بساطة البناء المسرحي . يلقىه علينا جارثيا لوركا العظيم الذي لم يعن بشيء في شعره او في مسرحه غير غرائز الانسان ، وعواطفه الفطرية ومصيره الغريب في عالم اختلطت فيه الحقيقة بالاحلام ، والواقع بالأوهام ، والحب بالموت ووقف فيه الانسان رافع الرأس امام القضاء العبوس وكأنه يقف في ساحة سراف رهيب .

ولقد كان مصير جارثيا لوركا نفسه حزيناً كمصير ابطاله ، فلقد سقط في حرب المعتقدات الرهيبة برصاص الفلانج عام ١٩٣٦ وما يتتجاوز السابعة والثلاثين .

عبدالرحمن بن خلدون

- ١ -

فلنبدأ حيث لا ينبغي ان نبدأ .. ولنقدم الحكم على التعريف ، ولنلقل
إننا بقصد مفكر عظيم وفيلسوف خطير وعالم في علوم العمران قل أمثاله
منذ عرف الإنسان العلم وعرف العمران ، ولسنا بمحاجة الى أن نستشهد
برأي هذا المستشرق أو ذاك في تبيان عظمته وفضله لأن آثاره تنطق وحدها
بعظمته وفضله .

فابن خلدون علم ، والعلم لا يخفى على ناظر مهما كان بعيته قدى أو
كان بالعين عوار ، وابن خلدون طود شامخ علاً الأفق بجلاله ، وابن خلدون
قمة من قمم الفكر والعلم لا يمكن أن يخطئها بصر ، وعهدنا بالطود وقمه
أنهما لا يوضعان تحت المجهر لتراهما العيون . فمن احتاج الى المجهر
ليري الطود وقمه فلخير له أن يكفي عن النظر وأن يكتفي عن الابصار بالسماع .

• • •

ولد ابن خلدون في تونس سنة ١٣٣٢ ومات في القاهرة سنة ١٤٠٦.

- ١٦٤ -

.. وعاش فيما بين هذا العام وذاك أربعاء وسبعين سنة مضطربة آشد الاضطراب كثيرة الاسفار ، فهو اليوم في اسبانيا ينتقل بين بلاط بني الاحمر في غرناطة وبلاط كاستيل في اشبيلية ، وهو غالباً في شمال افريقيا ينتقل بين فاس وتلمسان وتونس وهو بعد غدوة بنعماه وغداً في الbadia يرحل مع بدوها . وهو اليوم معتكف في قلعة ابن سلامة مقر بني عريف عاكفاً اربع سنوات بين ١٣٧٤ و ١٣٧٨ على كتابة مقدمته المشهورة ، وهو غالباً عائد الى تونس مسقط رأسه ليستوفي حاجته من المراجع والوثائق ، ثم هو أخيراً نازح الى مصر في ١٣٨٢ يشغل آنذاك بالتدريس وآنذاك بالقضاء ، وفيها لبث أربعاء وعشرين سنة حتى انقضى أجله ، ولم يغادرها الا مرتين أثناء هذه الإقامة الطويلة : مرة ليودي فريضة الحج ومرة الى دمشق لتخلص المدينة من يدي تيمورلنك .

كل هذا واكثر منه تتجده مفصلاً فيما كتب من كتب عن ابن خلدون . نجده في كتاب طه حسين وفي كتاب عبدالله عنان وفي كتاب ساطع الحصري . بل أهم من هؤلاء جميعاً تتجده في تلك السيرة التي كتبها ابن خلدون لنفسه تفصيلاً في كتابه « التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب » الذي ألحقه بكتاب « العبر في أيام العرب والجم والبربر » ، كما تتجده في مواضع أخرى من أعماله .. كذلك تجد وصفاً مستفيضًا لغامراته السياسية العديدة التي رفعته حتى بلغت به منصب الوزارة والسفارة وقشت عليه حتى ألقى به في غياب السجن ، وهي مغامرات شغلت القسم الاول من حياته طوال أقامته بالغرب ، واستمرت حتى عام ١٣٧٤ ، أي حتى جاوز الأربعين بقليل . ولكن يمكن أن نستخلص انه منذ نزوله مصر انصرف عن السياسة واكتفى بالتعليم والقضاء ، أو على الأقل انصرف عن تلك السياسة التي تزلزل حياة المفكرين والزعماء فلا يعرفون بها للاستقرار وجهاً ، والمفهوم أن ابن خلدون وضع « المقدمة » المشهورة في ١٣٧٧ أيام ان كان معتكفاً

في قلعة ابن سلامة أما « تاريخ » ابن خلدون كله الذي وضعت « المقدمة » بمثابة مقدمة له وجزء منه ، واسمه الرسمي « كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر » ، ويعرف على الاختصار باسم « تاريخ العلامة ابن خلدون » فهو من عمل استغرق بقية حياته .

اما عن شخص ابن خلدون ونسبة فقد اختلف فيما بينهم العلماء . فمن قائل انه عربي الاصل لا شبهة في عروبه كما يرى ساطع الحصري وغيره ومن قائل ان نسبة العربي التقليدي مطعون فيه وان أصله من البربر كما يرى طه حسين ومحمد عبدالله عنان وغيرهما . وعلى كل فابن خلدون يلقب تقليدياً بالحضرمي باعتبار أن أصوله الاولى من اليمن وحضرموت . وهو قد استقصى بنفسه اسماء طائفه من اجداده يبلغون نحو العشرة ، وأشهرهم في هذه الروايات وائل بن حجر وهو احد الصحابة الذين قاموا بالدعوة للإسلام في اليمن : ويقال ان اسم ابن خلدون نشأ من سلف له هو خالد بن عثمان الذي دخل الاندلس مع الجيش اليمني ايام فتح الاندلس ثم حرف اسمه من خالد الى خلدون على طريقة تلك البلاد . ويظن أن أسرة خلدون كانت من وجهاء الاندلس المشغلين بالسياسة والحكم اجيالاً ، ثم هاجرت من اشبيلية بعد ان فتحها ملوك كاستيل واستوطنت في تونس ابتداء من القرن ١٣ ، حيث اشتغلت بالوظائف الكبرى في دولة بني حفص . أما القائلون بأن ابن خلدون من البربر فيستندون في المقام الاول على كثرة تعريضه بالعرب في عامة ما كتب . وأما المدافعون عن عروبه فيرون أن العرب الذين قسا عليهم ابن خلدون هم الاعرب او سكان الباية وان نقه لا ينصرف الى العرب كامة او كجنس على الاطلاق . وانت تقرأ لهؤلاء ولاؤئك فلا تخرج بنتيجة محددة ولا يحول أكيد لسبب بسيط وهو ان الجدل يقوم آتاً على الدليل التقلي وآتاً على مجرد الاستنباط بالرياضة العقلية ، ولا أحسب ان النقل والاستنباط يكفيان وحدهما في تقرير مثل هذه الامور ، اذ لا بد من أدلة موضوعية أخرى تخرج بنا من مرحلة

الظن الى مرحلة اليقين .

ويحدثك المترجمون لابن خلدون كثيراً عن رحلاته و مغامراته كما يحدثك الباحثون كثيراً عن فلسفته ومنهجه ولكن قلما تجد بينهم من يحدثك عن ثقافته الشخصية وارتباطاته الفكرية بأسلافه ومعاصريه من الفلاسفة والfilosofie المفكرين ، سواء في التراث العربي أو في التراث الأوروبي .. بل قد يستفيض بعضهم من أمثال الاستاذ البخليل ساطع الحصري في وصف عبقريته الخلاقة فيوُكَد فيه « التدفق الفجائي » و « الحدس الباطني » و « الاختمار اللأشعوري » اعتناماً على بعض العبارات العديدة الواردة في آثار ابن خلدون نفسه ، حتى ليخبل اليك أن ابن خلدون رأى تاريخه وفكره وفلسفته ومنهجه فيما يشبه الروايا التي يراها بعض الشعراء . وعذرهم في هذا واضح وهو أن ابن خلدون نفسه كان يحب ان يوُكَد هذه المعاني في روع قارئه ليوُكَد لقارئه أنه خالق مبتكر لا ناقل جامع . فهو آنا يقول عما كتب « أطلعوا الله عليه من غير تعليم ارسسطو ولا افاده موبذان » وهو آنا يقول عن عمله « ونحن ألمتنا الله الى ذلك الهامام » أو يشرح لك مقدمته كيف « سالت فيها شأبيب الكلام والمعاني على الفكر ».

كل هذا وغيره من العبارات يوُخَذ مأخذآ سهلاً ، واسهل مأخذ له طبعاً هو تصديقه بلا تحفظ ولا احتياط . وتصديقه بلا تحفظ ولا احتياط من غير شك يوفر علينا جهوداً كثيرة فلا نعود نسأل هذه الاسئلة التقليدية : ماذا كانت ثقافة هذا الرجل . وماذا كان يقرأ ، وبكم لغة كان يقرأ ، والى أي مدى استفاد من قراءاته . باختصار ، التصديق بلا تحفظ ولا احتياط يعود بنا الى منهج البحث في العصور الوسطى حيث يجد الباحث نفسه مهتماً اشد الاهتمام بأنساب ابن خلدون الحسدية وغافلاً تمام الغفلة عن انسابه الفكرية والروحية .. ويجد نفسه معيناً اشد العناية ببحث قرابة ابن خلدون لمحمد بن خلدون ولكريب بن خلدون وبخلدون بن عثمان ولوائل بن حجر وغير معني بتاتاً بالبحث عن قرابتة لأرسسطو وافلاطون وزينوفون

وشيshiren والقديس اوغسطين واوروسيوس وفكروبيوس وعامة المفكرين والمثقفين قبل عصره ، وفي عصره في مشارق الارض ومغاربها . مع ان الأجدى من كل ذلك في كل بحث يدور حول هذا المفكر العظيم هو ان ندخل مكتبه لنعرف ماذا احتوت من الكتب وان نختلف معه الى مراكز الثقافة وندواتها وصالوناتها لنرى مع من كان يتجادل في العلم والفكر وفيما كانوا يتجادلون وماذا كانت اهتمامات المثقفين وأفكارهم في عصره سواء في بلاده أو في غيرها من بلاد الله .

اقول اجدى علينا ان نخاول الاهتداء الى مصادر فكره وفلسفته بمثل ما نخاول الاهتداء الى تأثير فكره وفلسفته سواء في أهل عصره أو فيمن جاءوا بعده من فلاسفة وملحدين في كل مكان من العالم ظهر فيه فكر وظهرت فيه فلسفة . ولنفهم قول ابن خلدون عن تفكيره الخاص ان الله اطلعه عليه من غير تعليم أرسطو ولا إفادة موبذان ان القصد منه ان نتائجه التي انتهى اليها لا وجود لها في أرسطو ولا في موبذان فهي جديدة ومبتكرة ، وليس القصد انه لم يقرأ أرسطو ولا موبذان . وليس هناك من داع الى توكييد جهل ابن خلدون وأميته لثبت قدرته على الابتكار وتوليد الآراء فإذا كان ابن خلدون كسائر من نعرف من المفكرين وال فلاسفة فهو لا شك كان متفقاً واسع الثقافة الى ابعد مدى مستطاع وهو لا شك كان مطلعاً على أهم الأفكار الإنسانية التي ورثها جيله عما سبقه من الاجيال لا في العالم العربي وحده ولكن في المحيط الانساني كله . هو لا شك قد اطلع على كل هذا التراث العظيم بعضه في اللغة العربية وبعضه في اللغات الاجنبية ، بعضه من طريق القراءة وبعضه من طريق السمع .

وأول ما ينبغي البحث فيه هو : هل كان ابن خلدون يقرأ بغير العربية أم يقرأ بالعربية وحدها . فإن كان يقرأ بغير العربية فبأي اللغات كان يقرأ الى جانب العربية . وابن خلدون رغم اهتمامه الواضح بالتنويه بما اضافه من جديد الى علوم الانسان لا يخفى عنا مصادر علمه . فهو لا يفتا

ينوه بمراجعةه ولا ينسى ان ينسب أغلب ما ينقل من آراء ووقائع الى اصحابها فيرجع بنا الى جوزيفوس والى اوسيبيوس والى كلمات الاسكتندرى والى اوروسيوس وغيرهم من مؤرخي اليونان والرومان وفلسفتهم ومن هؤلاء من نعرف انه كان مترجماً الى العربية ومنهم من لا نعرف له ترجمة عربية . ولا شك انك لن تجد أسماء هؤلاء المؤرخين بنطقها الاصلي وإنما انت واجدها محرقة في ابن خلدون وغيره على طريقة كتاب العربية في تلك الايام حيث كان جوزيفوس يسمى يوسف وكلمنت يسمى اقلمنطس وأوروسيوس يسمى هروشيوش .

وأياً كان الأمر فنحن نعرف من سيرة ابن خلدون انه اثناء اقامته في المغرب حيث كان يخدم الملوك زار اسبانيا مرتين . واتصل ببني الاحمر في غرناطة فأوفدوه في سفارة الى بلاط بطرس الظالم ملك كاستيل في اشبيلية . ولا احسب ان بني الاحمر كانوا ليوفدوا ابن خلدون سفيراً الى بلاط كاستيل الا اذا كان يتكلم لغة قطالونيا والا اذا كان يقرأ اللاتينية في بلد وعصر كل ما يكتب فيه من رسائل ووثائق يكتب باللاتينية وفي بلد وعصر كان يهدى دم كل من يكتب في جاد الامور بغير اللغة اللاتينية . ومن اغرب الغريب ان نتصور ابن خلدون مقيماً في اشبيلية ولا يجري لسانه الا باللغة العربية في عصر تقلص فيه كل ما كان للعرب من سلطان في اسبانيا ولم يبق في يدهم الا دولة غرناطة تحت حكم بني الاحمر ، بل تقلص مائتي سنة ويزيد قبل مولد ابن خلدون ، فنحن نعرف ان طليطلة سقطت في يد اسبانيا قبل ١٠٨٦ والبليار في ١٢٣٥ وقرطبة في ١٢٣٦ وفالانس في ١٢٣٨ واشبيلية في ١٢٤٨ ومرسية في ١٢٦٦ ونعرف ان غرناطة نفسها كانت في شفقها العربي أيام ابن خلدون .

ولست ازعم أن ما قدمت بعد دليل قطعي فهو مجرد دليل ترجيحي . فالارجع ، ولا أقول الثابت ، ان ابن خلدون كان يقرأ لاتينية العصور الوسطى ويتكلم اللسان الاسباني . أقول الراجع وليس الثابت لأن من المعروف

انه كانت في كل بلاط فئة من الترجمين ، وليس هناك ما يحتم على مبعوث دبلوماسي في اشبيلية ان يكون عارفاً باللاتينية وبلغة كاستيل . ولا نحسب ان ابن خلدون مثلاً تعلم لغة التر خاصة ليحدث الغازي تيمور لنك حين لقيه .. ولكن ترجيح معرفة ابن خلدون باللاتينية والاسبانية آت من انه عاش في محيط الاندلس وشمال افريقيا حتى جاوز الاربعين وانهمك فيما بينهما من مسائل الحكم والسياسة انهماكاً . فروابطه اذن بخضارة اسبانيا روابط اصيلة لا روابط طارئة كروابطه بالغزو المغولي .. بل أذهب الى أكثر من هذا فأقول ان الامام باللاتينية لم يكن يومئذ وقفاً على ابن خلدون ومن كان في ظروفه بل كان بين المتفقين العرب في اسبانيا وشمال افريقيا اشييع ما نظن لأول وهلة على الاقل بحكم الجوار وارتباط المصالح وتدخل الدول ، بمثل ما كان الامام بالعربية امراً شائعاً بين صفة المتفقين الاوروبيين يومئذ ، لا في اسبانيا وحدها ، ولكن في فرنسا وابطاليا وانجلترا الى حد ما .

ونحن نعلم من ابن خلدون نفسه انه قرأ اوروسيوس بالعربية في ترجمة او اقتباس مستفيض قام بها أو به فئة من صفة العلماء العرب في بلاط قرطبة أيام حكم المسلمين ، ومعنى هذا ان اوروسيوس وجد في العربية قبل ١٢٣٦ أي قبل سقوطها في يد الاسبان . كذلك نعرف انه قرأ جوزيفوس في ابن العميد ، وربما كانت تحت يده ترجمات عربية أخرى لبعض المراجع اليونانية واللاتينية الكبرى ضاعت الآن فيما ضاع من تراث المترجمين الى العربية . ولكن كل هذا لا ينفي أن ابن خلدون كان يعرف لغة أو لغات غير العربية يقرأ فيها وربما يتحدث بها . والمعارف الواسعة التي نجدها في تاريخ ابن خلدون عن تحركات القوط والفرنجية وأيامهم تدعونا الى مزيد من التأمل في هذا الأمر لأن أهم مصادرها من العصور الوسطى ولا تدخل في تراث اليونان والرومان .

فالمنهج العلمي في دراسة فكر ابن خلدون وفلسفته ومنهجه وتاريخه

ومعارفه بكل ما فيه من حقائق عليا وخز عبادات لا يقبلها الا البسطاء ينبغي ان يبدأ أول ما يبدأ بدراسة مصادره وحصر هذه المصادر على وجه التحقيق ما أمكن ذلك ومعرفة كيفية اطلاعه على هذه المصادر سواء أكانت من تراث اليونان أو من تراث الرومان أو من تراث بيزنطة أو من تراث اوروبا الالاتينية في العصور الوسطى .

من الأهمية بمكان عظيم ان تكون فكرة واضحة عن ثقافة كل مفكر قبل أن نتحدث عن فكره وفلسفته ، وان نحيط بمصادر علمه وفكرة لنقف على مدى استيعابه لتراث أسلافه ومعاصريه ، ولنقف على مدى تجديده لهذا التراث واضافته اليه . ولا أحسب ان ابن خلدون العظيم ، مهما بلغت عظمته ليكتننا من البحث في مصادر فكره وعلمه . بل لا أحسب أن ابن خلدون نفسه كان ليرضى منا نحن دراسيه أن نقف عند كتبه وحدها وقفتنا أمام وهي منزل من السماء ، فهو بداية نفسه وهو خاتم المفكرين والمتفسفين .

بل أحسب أن كل محب لابن خلدون وكل عارف بفضله حريص أشد الحرص على ابراز ثقافة هذا الرجل العظيم وواسع اطلاعه على ما كتبه الاولون والمعاصرون له ، حريص على ذلك لسبعين ، أوهما هو التنوية بعلمه الغزير وثانيهما ، وهو الاهم ، اتنا لن نستطيع حقاً ان نعرف ضخامة ما قدمه ابن خلدون من جديد لتراث الفكر الانساني الا بدراسة ما سبقه من تراث وما اطلع عليه من تراث ، فبهذا وحده نستطيع أن نقول : هذا هو الجديد في ابن خلدون ، وهذا ما تجاوز به حكمة الاولين ، وهذا

ما اهتدى اليه من نظريات جبه بها القدماء أو عارضهم بها ، وهذا ما نقله عنه ، ولم ينقله الا عنه ، من جاء بعده من المتأخرین .

وقد رجحت فيما رجحت ان ابن خلدون الذي تجاوز في تاريخه المجال العربي فذهب يستقصي أخبار الاوروبيين في مجلدات ومجلدات ، من يونان ورومأن وقوط وفندا وفرنجة وغيرهم ، رجحت فيما رجحت ان ابن خلدون لم يطلع على تاريخ الاوروبيين وثقافتهم من الترجمات العربية المعروفة في عصره وحدها ، وهي لا شك كانت كثيرة ووفيرة ، ولكنه اطلع على بعضها وبعضها في بعض لغاتها الاصلية . واشتبهت في ان ابن خلدون كان يعرف لاتينية العصور الوسطى واللغة الاسبانية الشائعة في زمانه .

فرحلته الى الاندلس مرتين واقامته في بلاط اشبيلية موافداً في سفارته من عند بنی الأحمر في غرناطة ترجح انه كان يتكلم لغة كاستيل وروايتها في « رحلته » عما جرى في هذه البعثة الدبلوماسية تبؤد هذا الزعم الذي زعمت ، فهو يحدثنا في « الرحلة » كيف التقى في اشبيلية بالملك بيدرو طاغية كاستيل ، الذي يسميه « بطرة ابن الهنشة بن اذفونش » – اي ابن المؤنس – على نحو ما كانت تقول العرب « لإتمام عقد الصلح ما بينه وبين ملوك العدوة » ، فأكرم بيدرو وفادته « وعاملني من الكراهة بما لا مزيد عليه » ، وكان في بلاط بيدرو طبيب يهودي كبير اسمه زرزر كان على سابق معرفة بابن خلدون منذ ان اشتغل هذا الطبيب بدار بنی الأحمر في غرناطة ، فركى ابن خلدون عند عاھل كاستيل و « أتني على عنده » ، فطلب الطاغية مني حبند المقام عنده وان يرد على تراث سلفي باشبيلية ، وكان بيد زعماء دولته « فاعتذر ابن خلدون عن الاقامة في بلاط اشبيلية وعاد الى بنی الأحمر في غرناطة محلاً بالهدایا . ولم يذكر لنا ابن خلدون في هذا المقام ان كانت رحلته الى بلاط كاستيل موفقة ام لا ، ولكن يبدو انها كانت موفقة لأن سلطان غرناطة أقطعه قرية اسمها البيرا في مرج غرناطة . والهم في هذه الرواية ان ابن خلدون لم يذكر عن سفارته الى بلاط

كاستيل انه كان بحاجة الى من يترجم بينه وبين الملك الاسپاني رغم وجود المترجمين بغير شك في بلاط الملوك . وليس هذا دليلاً جزافياً لأن ابن خلدون عودنا ان يذكر كل الدقائق والتفاصيل في امثال هذه المناسبات ولو كانت في غير صالحه .

انظر اليه مثلاً وهو يحدثنا في « رحلته » عن مقابلته ل蒂مور لنك في مشارف دمشق . فهو يروي لنا كيف وجده متكتناً في خيمته فأواماً ابن خلدون اليه « إيماءة الخصوص ، فرفع رأسه ، ومد يده اليّ فقبلتها ، وأشار بالحلومن فجلست حيث انتهيت ، ثم استدعى من بطانته الفقيه عبدالجبار ابن النعمان من فقهاء الحنفية بخوارزم ، فأقعده يترجم ما بیننا ». ويشرح لنا ابن خلدون مبلغ جزره من تيمور لنك ونقاوه له خوفاً من بطشه فيقول دون حرج « فزورت في نفسي كلاماً اخاطبه به ، واتلطخه بتنظيم احواله وملكه ». وهكذا اخذ ابن خلدون يحدث تيمور لنك بما سمعه من المترجمين بالغرب عن ظهور غاز من المشرق من أهل الخيام يصرع كل المالك ، ويبين انه المقصود بهذه النبوءة .

والهم في هذا ان ابن خلدون قد عودنا في « رحلته » ، وهي بمثابة سيرته المعتمدة ، ان يتوكى الأمانة في الرواية والإثبات قدر المستطاع . وهو يذكر لنا حاجته للمترجم في حضرة تيمور لنك ، ولو انه كان بحاجة الى مترجم في بلاط يدرو باشبيلية لما تردد في ذكر ذلك ، وهو الذي لا تفوته شاردة مهما دقت ، ولا ينسى أن يذكر لنا مثلاً انه ذهب يفقد أملاك اسلافه في اشبيلية تلك التي آلت الى النبلاء الاسпан ، ولا يتلقى خطاباً ذا بال الا ويحافظ عليه ليورده في كتابه ولا يرسل خطاباً ذا بال الا ويحتفظ بصورة منه ليثبتها في اعماله ، فإن نسي ان ينسخ شيئاً قبل ارساله لام نفسه عليه أشد الملامة كأنما ضائع منه ثمين .

وما لنا نقف عند هذه الأدلة الترجيحية ولا ننتقل الى دليل يكفي وحده ان يثبت لنا ان ابن خلدون كان عارفاً ببعض اللغات الاجنبية بصورة من

الصور قد تبلغ حد الاتقان وقد تقف عند المعرفة العامة . فهو في المقدمة يقرر لنا ان ما يشغل باله في فن التأليف ان يجعل قارئ العربية ينطق الكلمات الاجنبية كما ينطقها اصحابها . وهو بعد أن يلقي علينا درساً في الفونطيقا أو علم الاصوات وكيفية خروج الاصوات من الحنجرة واللسان والحلق واللهاة والاسنان الخ على نحو ما نقول اليوم في علم الاصوات نجده ينبع قارئه الى الفوارق الصوتية بين ابجديته العربية وغيرها من الابجديات والى قصور اية ابجدية معينة في التعبير عما في اللغات الاخرى من اصوات . وهو يقول : «وليست الامم كلها متساوية في النطق بتلك الحروف فقد يكون لأمة من الحروف ما ليس لأمة اخرى ، والحرروف التي نطقت بها العرب هي ثمانية وعشرون حرفاً كما عرفت . ونجد للعبرانيين حروفًا ليست في لغتنا ، وفي لغتنا ايضاً حروف ليست في لغتهم ، وكذلك الافرنج والتتر والبربر وغير هؤلاء من العجم » . ولا يستنتج من هذا طبعاً انه كان يعرف كل هذه اللغات ، فقد رأينا أنه لم يكن يعرف لغة التر بدليل حاجته الى مترجم ولكن يستدل منه على انه كان يعرف عن طريقة نطقها المعرفة الكافية كما يستدل منه على انه كان يعرف بعض هذه اللغات لدرجة القدرة على تصحيح نطق اسمائها لقاريء العربية ، فهو قد خرج في تجربته هذه من حيز الملاحظات العامة الى حيز التطبيق العلمي ، فهو يقول : «ولما كان كتابنا مشتملاً على اخبار البربر وبعض العجم وكانت تعرض لنا في اسمائهم او بعض كلماتهم حروف ليست من لغة كتابتنا ولا اصطلاح اوضاعنا ، اضطررنا الى بيانه ولم نكتف برسم الحرف الذي يليه كما قلنا ، لأنه عندنا غير واف بالدلالة عليه . »

فابن خلدون اذن يجا به مشكلة الهجاء في العربية كلما تعرض لنقل الالفاظ الاعجمية ، ويحاول ان يحلها لا اقول باختراع ابجدية جديدة ، ولكن بتوسيع الابجدية العربية بما يجعلها قادرة على نطق الاصوات الاعجمية . ولست احسب رجلاً يبلغ به الحرص درجة اكراه قارئه على نطق اعجمي

الكلام والاسماء نطقاً سليماً عارفاً باللغات التي تعرض لها او بعضها على الاقل ، بل وربما متقدماً لها الى حد الحذلقة التي تغري صاحبها بالتزام الاصل التزاماً اميناً وتغريه بعجمة النطق اغراء . فقل بين المتقنين للغات الاجنبية من يهم ان يبين لقارئه ان حرف « ٧ » مثلاً حرف متوسط بين الباء والفاء او ان حرف G بالحامد مثلاً ، بنطقها القاهري ، حرف متوسط بين الكاف والجيم المعطشة ، كما فعل ابن خلدون في « المقدمة » ، واقل منهم من يحرص في الكتابة على تجديد الابجدية العربية بحيث تتسع هذه الأصوات الأعمجمية .

اما ابن خلدون فقد كان شديد الاهتمام بذلك حتى قال في المقدمة : « فكذلك رسمت انا كل حرف يتوسط بين حرفين من حروفنا ، كالكاف المتوسطة عند البربر بين الكاف الصربيحة عندهنا ، والجيم أو القاف مثل اسم بلکین ، فأضعها كافاً وانقطتها بنقطة الجيم واحدة من اسفل او بنقطة القاف واحدة من فوق او اثنتين فيدل ذلك على انه متوسط بين الكاف والجيم او القاف ، وهذا الحرف اكثر ما يجيء في لغة البربر وما جاء من غيره فعلى هذا القياس .. الخ » وما يخشاه ابن خلدون من الهجاء العربي التقليدي هو ان تكون قد « غيرنا لغة القوم » .

فهل رأيت أمانة علمية أشد من هذه الامانة التي تدفع صاحبها الى تحدي العرف العام في الهجاء واصطناع حروف جديدة للتعبير عن الأصوات الاجنبية ؟ ولا أحسب من يحشم نفسه كل هذه الدقة في نقل اللفاظ الاجنبية نقلاً فونطيقياً الا عارفاً باللغات الاجنبية التي ينقل عنها أو بعضها معرفة تامة . والا فهو يكون قد جمع الى صفة الحذلقة صفة الادعاء .

اما معرفته بلغة البربر فلا شبهة فيها بعد كل ما تقدم ، ولا سيما اذا ذكرنا انه قضى السنوات الطويلة في خدمة ملوكيهم بمختلف أرجاء شمال افريقيا . وليس هناك من يزعم ان لغة البربر كانت لغة حضارة يطل منها ابن خلدون على مختلف الثقافات ، ولكن واضح من مقدمته انه فعل عين

ما فعله بلغة البربر حين اراد نقل غيره من الالفاظ الاجنبية ، او بعبيره هو « اضع الحرف المتوسط بين حرفين من لغتنا بالحرفين معاً ليعلم القارئ أنه متوسط فينطق به كذلك » حتى لا « يغير لغة القوم ». وليس هذا مجال الكلام في فضل ابن خلدون في دراسات علم الاصوات ولكن اهم ما يهمنا منه ان هذا الرجل العظيم لم يكن جاهلاً باللغات الاجنبية كما قد يتبادر لبعض الاذهان .

وليس هذا الامر وقفاً على ابن خلدون ، فاني اميل الى الاعتقاد بأن العرب كانوا دائماً على اتصال وثيق بمحضارات غيرهم من الامم المتاخمة ، مطلعين على ثقافتها ، عارفين بلغاتها على نطاق اوسع مما يظنه بعض العلماء ، ولا سيما في المناطق التي تعد مراكز التحام واشتباك وتدخل وتعاون بين مختلف الشعوب و مختلف الثقافات .

ومن هذه المراكز بغير شك الاندلس خاصة وشمال افريقيا عامة ، وفي « جمهرة انساب العرب » لابن حزم وهو من القرن ١١ ، اي قبل ابن خلدون ب نحو ٣٠٠ سنة ما يفيد بأن العرب بسبب طول اقامتهم في اسبانيا وتعايشهم مع الاسبان انتهوا بان تعلموا لغتهم ورطروا بها لا على نطاق المثقفين فحسب ولكن على النطاق الشعبي أيضاً . ويفهم من كلام ابن حزم ان عامة القبائل العربية في اسبانيا كانت تتكلم لغتين معاً هما اللغة العربية ولاتينية العصور الوسطى او على الاصح لهجاتها الشائعة حتى ذلك الوقت في اسبانيا . نعرف هذا من قول ابن حزم في « الجمهرة » : « وداربيلي بالأندلس : الموضع المعروف باسمهم بشمال قرطبة ، وهم هنالك الى اليوم على انسابهم ، لا يحسنون الكلام بالطينية ، لكن بالعربية فقط ، نساوهم ورجالمهم ، ويقررون الضيف ، ولا يأكلون اليه الحصاة الى اليوم وكانت لهم دار اخرى بمورور ايضاً » .

فابن حزم الاندلسي الذي استقصى انساب العرب وانساب البربر استقصاء مستفيضاً واستقصى تحرّكات القبائل العربية وتغير دورها ومنازلها ، لم يجد في الاندلس كلها الا قبيلة عربية واحدة في شمال قرطبة لا يتكلم

ابناً لها باللسان اللاتيني ، فنوه بها وبمحافظتها على صفاء اصلابها العنصرية وبمحافظتها على عادات العرب الاولين من قرئ الصيف وغير ذلك . فإذا كانت هذه هي حال العرب ايام مجدهم في الاندلس فكيف بهم بعد نكباتهم وخروج جيوشهم منها بعد ذلك بقرين ، وقبل زمان ابن خلدون بنحو مائتي عام ؟

فإذا اراد طالب علم ان يعرف مدى اتصال الثقافتين العربية واللاتينية في الاندلس في العصور الوسطى ، فما عليه الا ان يدرس حالة ظاهرة واحدة كالموشحات مثلاً ، حيث يجد ان الالفاظ اللاتينية دخلت الشعر العربي واختلطت فيه بالالفاظ العربية اختلاط مألوف الكلام ، انظر مثلاً في ديوان ابن قزمان ، وهو من القرن ١٢ تتجده يقول في موشح من موشحاته :

بُونَ كُلَّ الملاحة ، بُونَ بُونَ
معنى *bon* أي حسن او طيب . وتتجده يقول في مدح الخمر في موشح آخر :

انما ان نتوب انا فمحال

وبقاي بلا شريبة ضلال

بين ، بين ! ودعني مما يقال

ان ترك الخلاعة عندي جنون

فهو هنا ينادي الساق قاتلاً « بين بين ! » اي « هات النبيذ ، هات النبيذ ! » ، وهو بمثابة قوله : *du vin, du vin*

بل اكثر من ذلك ، فان الامر تجاوز اختلاط الكلام الاعجمي بالكلام العربي في صلب الشعر العربي بالاندلس ، وبلغ حد ظهور تقاليد جديدة في انشاء الشعر العربي ، يختتم فيها الموشح بفقرة كاملة منظومة بلاتينية العصور الوسطى الدارجة يومئذ في اسبانيا : انظر مثلاً الى ختام هذا الموشح وهو من نظم محمد بن عبادة القرزا :

وغادة لم تزل

تشكو لمن لا ينصف

يا ويع من يتصل
 بجبل من لا يسعف
 لما رأته بطل
 وهي غراماً تكلف
 غنت وما للامل
 الا اليه المصرف :
 ميو سيدى ابراهيم يا نوا من دلچ
 فائت ميب ، دي نخت
 ان نون شنون کارش بيریم تیب
 غرمي اوپ ، لفترت .
 وهذه المخرجة الاسپانية المكتوبة بالحروف العربية معناها حرفاً :
 « يا سيدى ابراهيم ،
 ايها الاسم الخلوق !
 تعال الى ليلاً
 والا ، ان لم ترد ،
 جئت انا اليك :
 فقل لي أين ألتقي بك . »

ولم يكن استعمال هذه المخرجة الاسپانية بقاصر على شاعر او شاعرين بل كان تقليداً شائعاً بين شعراء الاندلس الذين انقطعوا لنظم الموشحات ، وجدت منه نصوص كثيرة ، حتى ليتمكن ان نجزم انه كان قالياً من قوالب الشعر العربي في الاندلس ، قالياً سائغاً لدى الناس ومعترفاً به من الشعاء الموشحين ، وان كان بعضهم لم يتلزم به . كل هذا التداخل بين الثقافتين العربية واللاتينية كان له طبعاً وجهه الآخر الذي اطرب في وصفه الباحثون الا وهو تأثير التراث الاسپاني خاصة والاوروبى عامه بالتراث العربى لغة وأدباً وفكراً ، مما ينبغي استقصاؤه .

كلما جاء ذكر ادباء أوروبا ومفكريها المتأثرين بالفکر العربي .
وليس في كل هذا الذي قلت شيء جديد ، وإنما هي معارف شائعة
بين علماء الاندلسيات ، تتجدها مفصولة وتجد أكثر منها في كتاب الاستاذ
الدكتور عبدالعزيز الاهواني « الرجل في الاندلس » وفي كتب امثاله من
العلماء الراسخين في هذا اللون من الدراسة ، سواء في البلاد العربية أو
بين المستشرقين . وليس من شك في ان حالة التزاوج الثقافي هذه كانت
اقل وضوحاً في شمال افريقيا منها في الاندلس ذاتها ، ولكن هذه الصورة
التي رسمتها تعطي فكرة واضحة عن حالة الاختلاط الواضح في عصر
ابن خلدون . وابن خلدون بالذات ، رغم انه ولد في تونس وكان مسرح
تحركاته الاولى ، الى ما بعد سن الأربعين في شمال افريقيا ، الا ان روابطه
الروحية والفكرية والاقتصادية بل والعرقية ايضاً شديدة الاتصال بالاندلس .
وهي لم تقتصر على مجرد السفارات والزيارات الطارئة ، فقد كانت اسرته
من اشبيلية واذا كانت اسرته قد نزحت عنها قبل مولده بزمن طويل ،
الا ان تقادم العهد لم ينسه ان يذكر املاك اسلافه في زورها في اشبيلية ولم
يطرمس معالمها رغم انتقالها الى يد نبلاء الاسپان حتى يعده بيدرو بن الفونس
عاهل اشبيلية بردها اليه . وقد كانت له مصالح اقتصادية في غرناطة او
بالقرب منها منذ ان اقطعه سلطان غرناطة قرية الفيررا . وكانت له صداقات
وعداوات حميمة وطويلة في الاندلس مع لسان الدين بن الخطيب وزير
بني الاحمر في غرناطة ومع غير ابن الخطيب ، وهو حين يريد ان يعتكف
من السياسة ودسائصها وأخطارها في شمال افريقيا يقول لنا انه طلب الاعتكاف
للعلم فسافر الى الاندلس ليعتكف في غرناطة . ومن هذا ترى ان ابن خلدون
كان لديه اكثر من سبب يربطه بشقاقة الالatin وبلغتهم . ولم يبق الا ان
ندرس ماذا اخذ ابن خلدون من ثقافة الالatin ومن لغتهم ثم ماذا اعطى
ابن خلدون ثقافة الالatin ولغتهم .

كان أوروسيوس قسًا إسبانيًا فر من إسبانيا إلى شمال إفريقيا أمام اضطهاد القوط ، وفي شمال إفريقيا خالط القديس أوغسطين فوجهه أو غسطين إلى كتابة تاريخ الخلقة حتى سقوط روما في يد الإريك ملك القوط سنة ٤١٠ ، فدون أوروسيوس كتابه المعروف باسم « التاريخ للرد على الكفار » أو « القصص ضد الوثنيين » ، إذا أردنا الترجمة الحرافية .

ونعرف من « طبقات الأطباء والحكماء » لابن جلجل ، وهو من أهل المغرب في القرن العاشر ، أن تاريخ أوروسيوس كان أحد كتابين أهداهما رومانوس أمبراطور القسطنطينية لعبد الرحمن الناصر الخليفة في الاندلس ، ويدرك ابن جلجل أن رومانوس كتب خطاباً لعبد الرحمن الناصر يقول فيه « أما كتاب هرشيوش ، فعندك في بلدك من اللاتينيين من يقرؤه باللسان الлатيني وإن كاشفتهم عنه ، نقوله لك من الـلاتيني إلى اللسان العربي . » ولابن خلدون نفسه روایتان في ترجمة تاريخ أوروسيوس ، روایة ان الترجمة من عمل قاضي النصارى وترجمائهم في قرطبة بالاشتراك مع قاسم بن اصبع والثانية ان مترجميه « مسلمان » ، كانوا يترجمان لخلفاء الاسلام في قرطبة وهما معروفان ووضعوا الكتاب . » وسواء أئمت الترجمة في عهد الناصر

او في عهد المستنصر حسب ما يرى بعض العلماء ، وكلها في القرن العاشر ، او تمت في عهد آخر ، فهي على كل حال قد سبقت ابن خلدون وكان في امكانه الاطلاع عليها .

ونظرية اوروسيوس في التاريخ تتبلور في ثلاث أفكار ، الفكرة الاولى هي نظرية القصاص الاهي وال فكرة الثانية هي نظرية الحق الاهي ، وال فكرة الثالثة هي نظرية الجامعة المسيحية .

اما نظرية القصاص الاهي ، فجوهرها أن قيام الدول وانهيارها ، او ازدهارها وفسادها ، مرده الى شيء واحد وهو قرب المجتمع أو بعده عن الله . فكل الكوارث التي تحل بالشعوب ليست الا مظهراً لغضب الله على البشر بسبب بعدهم عن طريق اليمان ، لهذا جاء تاريخ اوروسيوس بمثابة تاريخ للكوارث التي حلّت بالبشرية وقوضت الامبراطوريات واحدة تلو الأخرى ، المصرية والبابلية والفارسية واليونانية والرومانية ، وآخر هذه الكوارث طبعاً كارثة سقوط روما في يد برابرة الشمال من القوط في ٤١٠ ، فالكتاب اذن بمثابة تفسير لسقوط الامبراطورية الرومانية أولاً وما سلفها من امبراطوريات ثانياً بموجب قانون العدالة الالهية ، والتاريخ البشري اذن عند اوروسيوس هو قصة « الجريمة والعقاب » على نطاق الشعوب لا على نطاق الافراد ، كما يقول العلامة جيلسون !

وأوروسيوس حين يكتب عن المجتمعات الوثنية يسميها « الغباء عن مدينة الله » ، تلك التي بشر بها القديس اوغسطين ووعد الناس بها عندما يملاً اليمان كل القلوب . اذا كان معاصروه قد ذاقوا الاهوال الشداد من جراء عدوان القوط على الامبراطورية الرومانية فأسلامهم ، كما يروي التاريخ قد ذاقوا اهواً اشد لسبب بسيط وهو انهم أكثر وثنية منهم وابعد عن الله والمسيح منهم . فالعلامة الفاصل عنده اذن هي مجيء المسيح وظهور المسيحية ، وبتقدم المجتمع نحو المسيحية الشاملة الحقيقة ، او قل اليمان الشامل الحقيقي ، يخف ما يتعرض له من كوارث ، لأن

الغضب الاهلي عليه يخف ولا انه يقترب من «مدينة الله». الامبراطوريات عند اوروسيوس كانت موغلة في البوس بقدر ما كانت موغلة في الوثنية ، وبناء عليه فهو يحاول ان يثبت ان الرومان رغم بخراط ديارهم وانهيار دولتهم في عصره اقل بوساً من اسلافهم . اما ان الرومان آثمون ويستحقون العقاب الاهلي فهذا يدلل عليه اوروسيوس بقوله ان جنودهم خرجت لقتال شعوب آمنة غير معروفة واسترقاقهم ، فلا فرق اذن بينهم وبين دولة الاسكندر التي خرجت لقتال شعوب آمنة وغير معروفة . واذا كان عدوان الاسكندر هذا قد استوجب الغضب الاهلي عليه فعدوان الرومان ايضاً قد استوجب الغضب الاهلي عليهم .

وجوهر هذه النظرية في اوروسيوس فكرته ان كل سلطة آتية من الله ، وأول سلطة هي سلطة الملوك ، ومن سلطة الملوك تنبع بقية السلطات . فتغير الدول عنده آت من العناية الالهية ، بسبب زيف الملوك والمجتمعات وابتعادهم عن الاعيان بقدرة الله او عملهم بهذه القدرة .

ونظرية اوروسيوس في انبات كل سلطة دنيوية من الله مبنية على فكرة القديس اوغسطين بان الله هو مؤسس المجتمع المدني بموجب الناموس الشامل الذي اعطاه للبشرية فيما ارسل من ديانة . فشمول هذا القانون وانباته من ارادة الله يجعل سنن البشر القديمة التي يحكم بها المجتمع شريعة الالهية . وبهذا تختلط في اوروسيوس كما تختلط في القديس اوغسطين فكرة الدولة المدنية والدولة الدينية ، وتلتقيان في فكرة «مدينة الله» او «المدينة الفاضلة» وهي مجتمع لا فرق فيه بين شرائع الدين وشرائع الدنيا ، مجتمع تختلط فيه الكنيسة بالدولة ، او تصبح فيه الدولة اداة من ادوات الكنيسة بتعبير ادق . وهي نظرة الى المجتمع ادت فيما بعد الى ظهور مبدأ حق الملوك الاهلي واستقرت عليها ثيوقراطية العصور الوسطى .

هذا رأي اوروسيوس في القصاص الاهلي ، وهذا رأيه ايضاً في الحق الاهلي ، فلننظر الآن في رأيه في الجامعات المسيحية .

من رأي أوروسيوس ان أعظم مظهر من مظاهر التقدم أصابته الامبراطورية الرومانية كان تحقيق وحدة العالم الروماني في ظل المسيحية وانشاء ما يمكن ان يسمى « بالجامعة المسيحية » وهي الفكرة الكامنة في كلمة « أكلزيز يا » أي الكنيسة ، ومعناها « الجامعة ». وقد كان للرومان في رأيه امبراطورية واسعة الاطراف حقاً ايام الوثنية ، ولكنها لم تم قط على فكرة الجامعة ولم تبلغ أبداً مبلغ الوحدة الا منذ ظهور المسيح وانتشار دينه في أرجاء الامبراطورية ، فهي منذ ذلك الوقت قد تحولت الى وحدة حقيقة ، او بعبارته هو « لأن ما اغتصبته روما من ذويها بالحديد لتنفقه على اسباب ترفرفها ، غدت اليوم تتقاسمها معنا لانتفاع المشترك بالخير العام » وهو يقول ان قسوة الرومان فيما مضى على الشعوب المستعمرة ربما تجاوزت قسوة الشعوب المستعمرة على الرومان . ولكن الوحدة الرومانية لها على الاقل فائدة واحدة جليلة ، وهي انه في ظلها يستطيع كل مصطفه في جزء ما من اجزاء الامبراطورية أن ينتقل الى أي جزء آخر دون ان يحس انه غريب عن وطنه وهذا عين ما وصف به حالته الشخصية حين قال : « جئت رومانياً ومسحيّاً الى رومان ومسحيّين ». وهذه الوحدة تجعل من العالم المسيحي وطنياً واحداً لأن الامبراطورية تحكمها في كل اركانها نفس القوانين النابعة من السلطان الالهي منذ دخولها في دين المسيح . « وهذه هي نعم زماننا » كما يقول اوروسيوس . وهو يناشد اهل زمانه الا يتبعوا كثيراً لخراب دولتهم وان يخضعوا لمشيئة الله . وهو يذكرهم ان الاريكة عاهم القوط الذي خرب روما لم يكن في نهاية الامر الا مسيحيّاً مثل الرومان ، وانه حتى الكنائس حتى وهو يشيع الدمار في المدينة الخالدة .

هذه اذن نظريات اوروسيوس الهامة في فلسفة التاريخ ، وهي نظريته في القصاص الالهي ونظريته في الحق الالهي ونظريته في الجامعة المسيحية . وقد لونت هذه النظريات الفكر السياسي والديني طوال العصور الوسطى . واذا كانت فكرة اوروسيوس عن مصدر السلطة الالهي قد نسفتها

أفكار الرينسانس ، فإن فكرته عن الجامعة المسيحية لم تنجح في نفسها تماماً فكرة الكنيسة القومية التي جاءت بها حركات الاصلاح الديني كالبروتستانتية وما إليها ، بل وجدت ما يحدد شبابها في فلسفة بعض اقطاب الرينسانس أنفسهم من أمثال ارازاموس والسير توماس مور وعامة من نجتمعهم اليوم في مدرسة واحدة طلبت اصلاح المسيحية داخل اطار الكنيسة الجامعة ، الكنيسة الكاثوليكية .

فلننظر الآن ماذا أخذ ابن خلدون من هذا الفكر السياسي الاجتماعي الديني الذي ساد في العصور الوسطى حتى عصره وما بعد عصره . فنحن نعلم من « رحلة » ابن خلدون ضمناً ان مبدأ حق الملوك الالهي انتقل من أوروبا إلى بعض اجزاء العالم الإسلامي ، ومنها مصر مثلاً ففي الرسالة التي أوردها ابن خلدون في « رحلته » قائلاً ان السلطان الظاهر بعث بها إلى سلطان تونس يرجوه فيها ان يأذن لاسرة ابن خلدون في الاحاق بعائليهم في القاهرة ، نجد أن السلطان الظاهر يصف نفسه في الديباجة بأنه « ظل الله في ارضه ، القائم بسته وفرضه ». وواضح ان تلقيب الملك بظل الله على الارض لا يكون الا في مجتمع يعمل بنظرية حق الملوك الالهي .

ويأخذ ابن خلدون بنظرية الدورات التاريخية التي تتجدها في اوروبيوس .. ولكنك يختلف عنه في تفسير قيام الدولة وانهيارها . ففي ابن خلدون لا نجد أثراً لنظرية القصاص الالهي هذه التي بني عليها اوروبيوس فلسفته في التاريخ . بل نجد نظرية أخرى هي النظرية البيولوجية أو العضوية في نشوء الدول وارتفاعها ثم انهيارها واندثارها . فعند ابن خلدون ان الدول كالأفراد لها دورة حيوية كدورة الحياة الفردية ، سواء بسواء . ولها شبابها ولها رجولتها ولهاشيخوختها ثم يكون موتها واندثارها . وهو ما يسميه ابن خلدون في « المقدمة » بالاجيال الثلاثة في عمر كل دولة . أو بعبارته هو :

« وانما قلنا ان عمر الدولة لا يعدو في الغالب ثلاثة أجيال، لأن الجيل الاول لم يز الوا على خلق البداوة وخشونتها وتوحشها من شظف العيش والبسالة والافتراض والاشتراك في المجد ». .

وهذه مرحلة الشباب الطائش .

« والجيل الثاني تحول حالم بالملك والترفة في البداوة الى الحضارة ومن الشظف الى الترف واللحسب ». .

وهذه مرحلة الرجولة المنعة .

« وأما الجيل الثالث فينسون عهد البداوة والخشونة كأن لم تكن .. ويبلغ فيهم الترف غايته بما تبنوا من النعيم وغضارة العيش ، فيصيرون عبala على الدولة ، ومن جملة النساء والولدان المحتججين للمدافعة عنهم ، وتسلط العصبية بالحملة وينسون الحماية والمدافعة والمطالبة .. فإذا جاء المطالب لهم لم يقاوموا مدافعته فيحتاج صاحب الدولة حينئذ الى الاستظهار بسوائهم من أهل النجدة ويستكثر من الموالي .. حتى يأذن الله بانقراضها فتنذهب الدولة بما حملت ». .

وهذه مرحلة الشيخوخة الواهنة .

وفي الجيل الرابع تموت الدولة موتاً طبيعياً كما يموت الافراد من الشيخوخة وتخلفها دولة اخرى فتية عاتية لا تثبت ان تتحضر وتتمدن وتتحنى حتى يدب الهرم في اوصالها فتفتق كما نفت الاولى ، وهكذا دواليك .

هذا اذن محور فلسفة التاريخ في ابن خلدون ، وهو كما ترى حال من كل تلك الغيبيات الشائعة في فلسفة اوروسيوس والعصور الوسطى ، من كل ما أخذته تلك العصور عن القديس أوغسطين وما لم تأخذه . وتاريخ ابن خلدون هو في جوهره تتبع لهذه الظاهرة وتطبيق لهذه النظرية في مختلف المدنيات التي سرد تاريخها بما فيها المدنية العربية ، وهو بمثابة قصة الكون والفساد في الحضارات الانسانية المتعاقبة .

اما كيف يتم تأسيس الدولة وكيف يتم فسادها ، فقد فسره ابن خلدون

بأن عامل بناء الدولة هو العصبية أو ما نسميه اليوم بالقومية ، أما انحلاله فمرده إلى عاملين هما الترف والطغيان .. أو ما يسميه هو « الترف والقهر » .. أو بعبارة ابن خلدون في « المقدمة » :

« واعلم ان تمهيد الدولة وتأسيسها كما قلناه إنما يكون بالعصبية ، وانه لا بد من عصبية كبرى جامدة للعصاب مستبعة لها ، وهي عصبة صاحب الدولة الخاصة من عشيرة وقبيلة ، فإذا جاءت الدولة طيبة الملك من الترف وجدع انوف أهل العصبية ، كان أول ما يجدع انوف عشيرته وذوي قرباه المقادسين له في اسم الملك ، فيستبد في جدع انوفهم بما بلغ من سوادهم ، ويأخذهم الترف أيضاً أكثر من سوادهم لمكانهم من الملك والعز والغلب ، فيحيط بهم هادمان وهم الترف والقهر ».

ثم يحدثنا ابن خلدون حديثاً مستفيضاً عن مظاهر الترف والطغيان وعن نتائجهما من اغتصاب اموال السود ، أي الشعب ، بالضرائب الظالمه وما إليها حتى يحمل الناس عملهم فيشتند الفقر وتكثر المجاعات وعندئذ يلتجأ إلى الانصار غير الطبيعية وينعزل الحاكم عن الرعاية أو بلغة ابن خلدون « فينفرد صاحب الدولة عن العشير والانصار الطبيعية ». وعندئذ يلتجأ الانصار غير الطبيعية في حماية دولته ، من العصبيات أو القوميات الأخرى الناشئة التي تحس تخلخل الدولة فتطاولها وترهقها حتى إذا ما سنت لها الفرصة وعرفت أن الفساد قد استشرى حتى دب في كل أوساط الدولة فأضعفها تحديها وناجزتها وقهرتها وازالتها من الوجود .

فكل حضارة عند ابن خلدون تحمل جرثومة انحلالها في باطنها ، بسبب كونها كائناً حياً تجري عليه نوميس الحياة العضوية من ميلاد ثم فتوة ثم نضوج ثم هرم ثم موت ، وليس لأية علة أخرى غيبية أو أخلاقية كذلك التي ذهب إليها أوروسيوس ومن بعده العصور الوسطى الأوروبية في مجتمعها . ومن أجل هذا يمكن ان نقول ان فلسفة ابن خلدون في التاريخ كانت ثورة على الفكر الاجتماعي والسياسي في العصور الوسطى ، وأنها من نفس

النسيج الذي نسج منه الفكر الاجتماعي والسياسي في عصر النهضة الاوروبية أيام أن كان الفكر الاجتماعي والسياسي الجديـد التأثير على قيم العصور الوسطى تورقاً مشكلة كبرى هي مشكلة فصل الدين عن الدولة ، ورفع نير الكنيسة عن رقاب الملوك والرعايا على السواء ، كما نجد في رسالة « دي مونا رجيا » أي في « الملكية » التي كتبها دانتي العظيم (١٢٦٥ - ١٣٢١) وفي رسالة « حامي السلام » التي كتبها المفكر مارسيلو دي بادوا في ١٣٢٤ وغيرهما من دعوة الفصل بين الدين والدولة ومن دعوة الارستقراطـالية الجديدة في فجر الرئـيسانـس ومن المؤثـرين بـفلـسـفة ابن رـشدـ القـائـمة عـلـى الفـصـل بـيـن العـقـلـ وـالـعقـيـدة ، مـهـمـا اخـتـلـفـت آرـاؤـهـمـ فـي مـدـى هـذـا الفـصـلـ أـوـ فـي مـسوـغـاتـهـ أـوـ فـي وـسـائـلـهـ وـغـايـاتـهـ ، وـعـامـةـ ماـ اـصـطـلاحـ الـمـؤـرـخـونـ عـلـى تـسـميـتـهـ بـمـبـادـىـءـ الـفـكـرـ الـبـورـجـواـزـيـ .

فيـبـينـماـ فـكـرـ العـصـورـ الـاوـرـوـبـيـ الـاوـسـطـىـ النـابـعـ مـنـ اوـغـسـطـينـ وـاوـرـوسـيوـسـ يـجـعـلـ اللهـ مـؤـسـسـ الدـولـةـ وـالمـجـتمـعـ الـمـدـنـيـ وـيرـىـ قـيـامـ الدـولـةـ وـانـهـيـارـهاـ بـمـقـدـارـ قـرـبـهاـ اوـ بـعـدـهاـ عـنـ اللهـ ، نـجـدـ انـ ابنـ خـالـدونـ يـجـعـلـ الـقـومـيـةـ مـؤـسـسـةـ الدـولـةـ وـالمـجـتمـعـ الـمـدـنـيـ وـيرـىـ قـيـامـ الدـولـةـ وـفـسـادـهـ دـورـةـ حـيـوـيـةـ حـتـمـيـةـ شـبـيـهـةـ بـدـورـةـ الـحـيـاةـ نـفـسـهاـ .

وـقـدـ فـصـلـ ابنـ خـالـدونـ رـأـيهـ فـيـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الدـينـ وـالـدـولـةـ فـيـ «ـ المـقـدـمةـ »ـ فـيـ فـصـلـيـنـ رـئـيـسـيـنـ وـضـعـ فـيـ أـحـدـهـمـ «ـ انـ الدـعـوـةـ الـدـينـيـةـ تـزـيدـ الدـولـةـ فـيـ اـصـلـهـ قـوـةـ عـلـىـ قـوـةـ الـعـصـبـيـةـ »ـ وـوـضـعـ فـيـ الـآخـرـ «ـ انـ الدـعـوـةـ الـدـينـيـةـ مـنـ غـيرـ الـعـصـبـيـةـ لـاـ تـمـ »ـ .ـ اوـ باـخـتـصـارـ انـ عـنـدـ ابنـ خـالـدونـ انـ الدـينـ يـدـعـمـ الدـولـةـ ،ـ وـلـكـنـ الـقـومـيـةـ أـسـاسـ فـيـ مـجـدـ الدـولـةـ وـالـدـينـ جـمـيـعـاـ .ـ وـلـاـ شـكـ انـ ابنـ خـالـدونـ كـانـ يـرـىـ وـرـاءـ كـلـ دـولـةـ عـظـيـمـاـ اـمـ دـيـانـةـ عـظـيـمـاـ اوـ دـعـوـةـ حقـ يـوـمـنـ بـهـ النـاسـ فـيـحـرـرـ القـوـىـ الـكـامـنـةـ فـيـهـمـ وـيـطـلـقـهـمـ مـنـ اـنـطـوـاـهـمـ ،ـ وـلـكـنـهـ كـانـ يـرـىـ اـيـضـاـ انـ اـيمـانـ النـاسـ بـأـيـ دـينـ اوـ عـقـيـدةـ اوـ فـلـسـفـةـ اـجـتـمـاعـيـةـ كـبـرـىـ غـيرـ مـجـدـ .ـ مـاـ لـمـ يـوـيـدـهـ الـكـيـانـ الـقـومـيـ ..ـ فـهـوـ عـنـدـهـ عـثـابـةـ حقـ بـغـيرـ قـوـةـ وـمـصـبـرـهـ الضـيـاعـ .ـ

من أجل هذا كله ينبغي أن نربط بين فكر ابن خلدون والفكر الاجتماعي في أوروبا في عصر النهضة الأوروبية .. وهو رغم انه قرأ اوروسيوس بعمق شديد ونقل منه الصفحات بل والفصول وشار اليه في موضع مواضع وقف منه وفقة مفكري الرنسانس الذين ناصروا التفكير القومي على حساب الثيوقراطية أو الحكومة الدينية .

وإذا كان توافقاً في الآراء ما قاله مارسيلو دي بادوا مؤلف « حامي السلام » في ١٣٢٤ من ان الدولة كائن عضوي كجسم الانسان ، له من الأعضاء والوظائف ما يحتمل انسان من اعضاء ووظائف وما قاله ابن خلدون من أن الدولة كائن عضوي يجري عليها ما يجري على الكائنات العضوية من قوانين الحياة ، فهي تنمو في شبابها وتتضخم في رجولتها وتهزم فيشيخوختها ثم تموت ويعقبها ما هو أقل منا عقلاً ومدنية وأكثر منها فتورة وشراسة ، اذا كان هذا مجرد توافق في الافكار ، فلنكتف بهذا القدر ولنقل انه مجرد توافق في الافكار . ولو كان ابن خلدون مدينة لمارسيلو دي بادوا بهذه التفكير لكانه مجرد وعظمة انه جعل منها نظرية كبرى في فلسفة شبنجلر صاحب كتاب المجتمع الواحد المحدود الى محيط المجتمعات الانسانية المتعاقبة وجعل منها نافذة نطل منه على الامبراطوريات العظيمة وهي تدخل التاريخ وتخرج منه كأن ذلك يجري بقدر محتوم .

وفكرة الدورات التاريخية العضورية هذه لم تثبت ان اصبحت جزءاً لا يتجزأ من الفكر الاجتماعي والتاريخي .. نجدتها في فلسفة هربرت سبنسر في القرن التاسع عشر ونجدتها في فلسفة شبنجلر صاحب كتاب « انهاي الغرب » كما نجدتها في موقف العالمة تويني من التاريخ .. ومهما قيل في وحدة اختلافهم فلا شك ان الاصل في نظرتهم واحد وهو فكرة الكون والفساد .

هذا اذن هو الجديد في ابن خلدون .. او هذا اذن هو بعض الجديد .
الدول آحياء وتعاقبها كتعاقب الاجيال في الاحياء ، الذي يحمل في احسائه

جريدة فنائه ، كذلك الحضارة تحمل في احسانها جرثومة فنائها . انهيار الحضارات لا يعود الى غيبiyات إلهية او قصاصات الهي جزء على الابتعاد عن روح الدين كما قالت العصور الوسطى أخذآ عن أوغسطين واروسيوس ولكن يعود الى دورة طبيعية كدورة الحيوان والنبات بفساد القومية وانتشار المدنية .. الجامعة الدينية او الوحدة المذهبية وحدتها غير كافية لإقامة الدولة كما كانت العصور الوسطى تتصور ، ما لم تؤيدتها الجامعة القومية .

- ٤ -

أما وقد بينا أن الفكر الاجتماعي والتاريخي والسياسي في العصور الوسطى الأوروبية كان يرتكز على فكرة القديس أوغسطين بأن الله هو مؤسس المجتمع المدني ، فمدينة الله اذن ينبغي ان تحكمها حكومة دينية بشرائع الدين ، وأما وقد رأينا ان «حكومة الله» هذه كما يسمونها أو «الشيوقراطية» بلغة المفكرين السياسيين إنما قامت على اساس ان القانون الاهي وان الحق الاهي . فقد بينا في الوقت نفسه كيف ان ابن خلدون المفكر ثار مع الثائرين في نهاية العصور الوسطى ومنذ أوائل الرنسانس حين ذهب الى أن الطبيعة هي مؤسسة المجتمع البدوي وان الطبيعة ايضاً هي مؤسسة المجتمع المدني ، وحين قال بأن القانون طبيعي وبأن الحق طبيعي .

بهذا يكون مقام ابن خلدون في تراث الفكر الانساني بين طبقات الفلاسفة الذين اصطلحنا على تسميتهم بفلسفه البورجوازية ، بل يكون ابن خلدون قمة من قمم الفكر البورجوازي الثوري الذي تصدى للإقطاع فهدمه وتصدى لحق الملوك الاهي فهدمه ، وانشاً ما يسمى بنظرية القانون الطبيعي وبنظرية الحق لينقض نظرية القانون الاهي ونظرية الحق الاهي . وهذا ما يجعل ^{في} من أوجب الواجب علينا ان نعد ابن خلدون جزءاً لا

يتجزأ من حركة «الميمانزم» أو «المذهب الانساني» [الذى انتشر في عصر النهضة ، وهي في صميمها حركة الفكر البورجوازي التاثيرى نسفت المجتمع الاقطاعي في العالم الوسيط .

انظر اليه وهو يتحدث عن منشأ البداوة والحضارة في اكثرب من فصل من «المقدمة» ويشتت لنا «ان اجيال البدو والحضر طبيعية» كما يقول . وهي عنده طبيعية لأنها تنقسم عنده بحسب وسائل الانتاج . فهو يقول : «اعلم ان اختلاف الاجيال في احوالهم انما هو باختلاف نحلتهم من المعاش ، فان اجتماعهم انما هو للتعاون على تحصيله والابداء بما هو ضروري منه ونشيط قبل الحاجي والكمالي » .

ومعنى هذا الكلام الخطير هو ان «المجتمع» انما ظهر نتيجة لرغبة الناس في التعاون على مختلف وجوه المعاش . يبدأون بالضروري منها ثم يتقدمون الى الكمالى . أما البدو فتعاونهم قاصر على المقدار الذي يحفظ للانسان حياته كالزراعة الساذجة والرعى «فكان اختصاص هؤلاء بالبدو أمراً ضرورياً لهم . وكان حينئذ اجتماعهم يتعاونهم في حاجاتهم ومعاشرهم وعمرائهم من القرى ولكن والدفاعة انما هر بالمقدار الذي يحفظ الحياة ، ويحصل بلغة العيش من غير مزيد عليه للعجز عما وراء ذلك» اما اذا تعاون الناس في «تحصيل ما فوق الحاجة» «وتعاونوا في الزائد على الضرورة» من مأكل ومشروب وملبس ومسكن وظهرت بينهم الصناعة والت التجارة والعلوم والآداب الخ .. فقد خرجوا إذن من مجتمع الفطرة أو البداوة الى مجتمع الحضارة او المجتمع المدني . وهذا عند ابن خلدون يثبت «ان اجيال البدو والحضر طبيعية لا بد منها كما قلناه . »

ولقد ييدو ان هذه كلها بديهيات لا تحتاج الى مفكير عظيم مثل ابن خلدون ليشرحها لنا ، ولكنها في الواقع أعمق مدلولاً مما ييدو في ظاهر الامر لأنها بمثابة حجر الزاوية في نظرية العقد الاجتماعي التي بشر بها الفكر البورجوازي الثورى فيما بعد تبشيراً كان له دوى في كل البلاد ، وكان له الأثر الأكبر

في تشكيل فلسفات السياسة والحكم بل الاثر الاكبر في تنظيم المجتمعات الانسانية واصول الحكم في مختلف ارجاء العالم على أساس نظرية العقد الاجتماعي .

فالافتراض الاول الذي تقوم عليه نظرية العقد الاجتماعي هو ان الانسان ليس كائناً اجتماعياً بموجب الحق الالهي او القانون الالهي ، ولكن بالاتفاق مع اخوته في الانسانية ان يتعاونوا فيما فيه خيرهم جميعاً كما قال ابن خلدون .

واما ثنت مزيداً من التجديد فابن خلدون لا يتحدث عن «الضرورة» الا في حدود البداوة ، اما المجتمع المدني فلا ضرورة فيه وإنما فيه تعاون على استحداث المدينة فحسب ، فهو تعاقد اجتماعي اساسه الرغبة في تعميق معنى الحضارة .

وهذه الفكرة اصيلة في الفكر البورجوازي لأنها تميز عن الفكرة الاقطاعية وعن الفكرة الاشتراكية الماركسية جميعاً في تفسير نشأة الحياة الاجتماعية .

اما الفكرة الاقطاعية فقد اسلفنا انها تفسر المجتمع بأنه جامعة روحية أولاً ، وقبل كل شيء تقوم بين البشر او بين المؤمنين بموجب القانون الالهي او الشريعة الالهية التي تنفذ الى اصغر صغير في المجتمع من خلال رأس المدتمع الذي يحكم بالحق الالهي مطبقاً القانون الالهي . واما الفكرة الاشتراكية الماركسية فهي تنقض فكرة العقد الاجتماعي باعتبار أن التعاقد فيه معنى التراضي من ناحية .. وباعتبار ان التعاقد فيه معنى الاستقلال الفردي السابق على الاجتماع .

والفكرة الاشتراكية الماركسية تناادي بأن الوجود الاجتماعي سابق على الوجود الفردي وليس لاحقاً له ، مستشهدة دائماً بأن الطبيعة لا تعرف حبة الرمل ولا ورقة الشجر ولا قطرة الماء ، ولكن تعرف رمال الصحراء وأشجار الغابات ومياه المحيطات ، وبأن الطبيعة ليست فيها نحلة واحدة

ولا نملة واحدة ولا شاة واحدة ، وإنما فيها من كل نوع أسراب وقطعان ، وهي تخرج من هذا كله بأن الوجود الاجتماعي هو السابق وان الوجود الفردي هو المتأخر ، وبأن الإنسان لا يدخل في حياة اجتماعية لانه موجود فيه أصلاً ، وبالتالي فكل ما يوجد من نظم وقوانين للمجتمعات يجب أن تكون غايتها الجماعة قبل أن تكون غاية الفرد .

ولاشك ان ابن خلدون قد اخذ بالرأي الشائع على كل لسان بأن «الإنسان مدنى بالطبع» وبأن «الإنسان حيوان اجتماعي» ، وهو من صميم أفكار أرسطو ، ولكنه مثل ارسطو لم يذهب في فهم الاجتماع الطبيعي الى درجة التجريد المثالي الذي يجعل الوجود الاجتماعي غبية من الغيبات .. بل حدد لقيام المجتمع هدفاً كما حدد لقيام الدولة هدفاً في كتابه عن السياسة ، وهو اشتراك الناس في «تحقيق الخير» و«اشتراك الناس في تحقيق الخير الأعلى» على التوالي .. فأدخل مقدمات فكرة العقد الاجتماعي في علمي الاجتماع والسياسة .

اما ان ابن خلدون قد قرأ ارسطو فهذا ما لا يمكن ان يقوم فيه جدال لانه عرض فلسفته في عدة موضع وتعرض لها . واذا كان قد رفض بعض نظريات ارسطو او وقف منها موقف الناقد ، فهذا لا يعني انهقرأ كتاب ارسطو «الكون والفساد» وتأثر به ، بل وطبقه وجعل منه نظرية اجتماعية كبرى تقيس دورة الحضارات بدورة الاحياء . فابن خلدون حين كتب في «المقدمة» :

«اعلم ان العالم العنصري بما فيه كائن فاسد ، لا من ذواته ولا من احواله ، فالمكونات من المعدن ، والنبات وجميع الحيوانات ، الانسان وغيره ، كائنة فاسدة بالمعاينة ، وكذلك ما يعرض لها من الاحوال ، وخصوصاً الانسانية ، فالعلوم تنشأ ثم تدرس ، وكذا الصنائع وأمثالها الخ ..»

حين كتب ابن خلدون هذا لم يكتف بأن عامل الانسان معاملة الحيوان من حيث تبويه بين كائنات الخليقة ، الحيوان الناطق طبعاً كما يقول ارسطو ،

ولكنهأخذ بنظرية أرسطوفي الكون والفساد وتجاوزه فيها بأن طبقها على مدار الحضارات الإنسانية كلها وتبع الكون والفساد في عامة امبراطوريات التاريخ . كذلك ليس من شك في ان ابن خلدون قرأ « السياسة » لارسطو .. فهو ينتقد ، او ينتقد « نسخة » فاسدة منه كانت شائعة في أيامه بين المثقفين ، فهو يخلله في « المقدمة » .

كذلك من ليس شك في أنه قرأ « الاورجانون » وهو « منطق » أرسطو لأنه يخلله في « المقدمة » ..

من أجل هذا نستطيع أن نقول ان ابن خلدون رغم اطلاعه على التراث القديم وعلى تراث معاصريه العربي منه وغير العربي في مشرق الأرض ومغاربها ، لم يفقد ابداً شخصيته المستقلة التي جعلته يتمثل كل هذا التراث ويبتكر في اسس الاجتماع وفي فلسفة التاريخ خطير النظريات التي جعلت منه .. قطباً من أقطاب الفكر الاجتماعي والسياسي معاصرأ لعصر النهضة الأوروبية ، ورثيناً رثيناً من أركان الفكر البورجوازي التائر الذي كان يومئذ مرحلة جبارة من مراحل القضاء على الاقطاع وعلى نظرية الحق الالهي في أوروبا . ولا يسعنا الا أن نقول ان فلسفة ابن خلدون كانت كفيلة بأن تطلق في العالم العربي شارة البعث العلمي فتساير البلاد العربية بلاد أوروبا في نهضتها الحديثة وثور مثل ثورتها على الاقطاع وعلى نظرية الحق الالهي المتمثلة في الثيوقراطية ، لولا ان العالم العربي ابتدى من بعده قروناً طويلاً بالأمبراطورية التركية العثمانية التي قضت على روح القومية فيه ووحدته على طريقة العصور الوسطى في ظل جامعة دينية روحية خاضعة للخليفة العثماني في استانبول .

ومن الناس من يربط نظرية ابن خلدون في ظهور المجتمع وفي تعاقب الدول بالنظرية المادية التاريخية او نظرية الجبر التاريخي التي تستند عليها الفلسفة الاشتراكية الماركسية لمجرد قوله ان تطور وسائل الانتاج تحدد تطور المجتمعات من البداوة الى الحضارة وبالعكس ، ومن الناس من ينسب

الى ابن خلدون النظرة المادية الجدلية الى التاريخ لمجرد انه قال إن لكل دولة بداية وقمة ونهاية .. فان كان الامر كذلك فقد وجب أن نربط ارسطو أيضاً بنظرية الحتمية التاريخية وبنظرية المادية الجدلية لانه قال ان لكل شيء بداية ووسطاً ونهاية ولانه شرح شرعاً تفصيلياً فكرة الكون والفساد . والحقيقة التي لا مراء فيها هي ان ابن خلدون كان ابعد ما يكون عن الفكرة الاشتراكية كما ذهب البعض ، ماركسية كانت أم ديمقراطية أو فاشية ، وانه كان جزءاً لا يتجزأ من فكر الطبقة المتوسطة او الفكر البورجوازي الثوري الذي دق معاقل الاقطاع في نهاية العصور الوسطى وفي أوائل الرينسانس . فنظريته في تعاقب الدول والحضارات بفعل قانون الكون والفساد ليست نظرية مادية في شيء بل نظرية بيولوجية صميمية ، أي نظرية حيوية عضوية ، بلغت قمتها حين بلغ الفكر الاجتماعي البورجوازي قمته في فلسفة هربرت سبنسر في القرن التاسع عشر ، وهو الذي ربط بين حياة المجتمع وحياة الكائن العضوي في نظرية شاملة ربطاً عرضة لدح الكثرين لنقد الكثرين .

بل هي نظرية غير مادية لسبب بسيط هو أنها تجعل «الانسان» محور وكل شيء ، وتجعل الانسان منشيء حضارته ، وتجعل الانسان فاعلاً في الطبيعة لا مفعولاً فيه من الطبيعة الا في حدود البيئة الصارمة التي لا سلطان له عليها ، كالتربة والمناخ الخ .. والا في حدود تلك الدورة الابدية ، دورة الكون والتضوج والفساد . أما علاقة الانسان بوسائل انتاجه ، فابن خلدون يصر على أنها من عمل الانسان الذي يبني حضارته بيديه ، ولا يذكر لنا شيئاً عن أثرها فيه الا أنها تفسده وتعشي بالانحلال في كيانه بما تعلمها ايام من بذخ وترف واحلاله الى الدعة والدماثة بما يفقده الفضائل الفطرية كالشجاعة والقدرة على الكفاح ، وبما يجعله هدفاً سهلاً لكل مجتمع في ناشيء سلطنته الفطرة بالبربرية الالازمة للسلطه والعدوان . وهذا الاعيان بالانسان والتبشير بأن الانسان باني حضارته وأمجاده هو ما اصطلاح مؤرخو الفكر

على تسميته بالهيومانزم أو المذهب الانساني ، وهو أول قذيفة فكرية نصف بها الفكر البورجوازي التوري مجتمع الاقطاع وفكرة القانون الالمي الذي حكم به الاقطاع جامعة المؤمنين في العصور الوسطى .

واصرار ابن خلدون على الحق الطبيعي والقانون الطبيعي يتجلی في عامة ما كتب عن نظرية الدولة . فهو يقول في «حقيقة الملك واصنافه » من «المقدمة» : « الملك منصب طبيعي للانسان ، لأننا قد بینا ان البشر لا يمكن حياتهم وجودهم الا باجتماعهم وتعاونهم على تحصيل قوتهم وضرورياتهم واذا اجتمعوا دعت الضرورة الى المعاملة واقتضاء الحاجات .. ومد كل واحد منهم يده الى حاجته بأخذها من صاحبه ، لما في الطبيعة الحيوانية من الظلم والعدوان بعضهم على بعض ، ويما نعه الآخر عنها بمقتضى الغضب والانفقة ومقتضى القوة البشرية في ذلك ، فيقع التنازع المفضي الى المقاتلة .. فاستحال بقاوئهم فرضي دون حاكم يزع بعضهم عن بعض .. واحتاجوا من أجل ذلك الى الوازع وهو الحاكم عليهم ، وهو بمقتضى الطبيعة البشرية الملك القاهر المتحكم .. ولا به في ذلك من العصبية .. »

من هذا نرى ان ابن خلدون يعتقد ان الدولة ، والحكومة ، والملکية تنشأ كلها بنشأة المجتمع ، وانها تنشأ بوجوب القانون الطبيعي وبوجوب الحق الطبيعي ، وانها نظام زمني لا روحي في جوهره لانه يقوم على العصبية ووظيفته الاولى حماية الامن في المجتمع في الداخل والخارج . وابن خلدون يصر على أن الملك أو صاحب الدولة ، لا يكون ملكاً حقاً الا اذا تمتع بسلطات السيادة كما نقول نحن اليوم بحيث « لا تكون فوق يده يد قاهرة » . ويقف ابن خلدون موقفاً واضحاً من السلطة الدينية كما هي متمثلة في الخلافة ومن السلطة الزمنية كما هي ممثلة في الدولة ، فيقول إن تحول الخلافة الى الملك ، أو الجامدة الروحية الى دولة زمنية ، أمر طبيعي ولا غبار عليه ، بل أمر ضروري لصيانة المجتمع من الفوضى . وهو يحدد الفرق بين نوعين من « القهر » في حياة الانسان .. أما السلطة الدينية فتتمثل

في القهر من الداخل بقوانين الدين أو الاخلاق ، أو بقوة «اليوجي» كما نقول نحن اليوم ، فالدين عند ابن خلدون كما هو في هوبرز من بعده .. قوة بوليسية في نفس الانسان تقيم النظام في المجتمع وتقيه من الفوضى . أما السلطة الزمنية المتمثلة في الدولة فهي تتجل في القهر من الخارج بمختلف وسائل القمع التي تملكها الدولة ، وهي قوة القوميسار كما نقول نحن اليوم .

ويتتبع ابن خلدون تحول الحكومة الدينية في الاسلام الى دولة زمنية ويرى فيه تحولاً طبيعياً بل وضرورياً .. فهو يقول :

«فقد تبين لك كيف اقلبت الخلافة الى الملك ، وأن الأمر كان في أوله خلافة ، ووازع كل أحد فيها من نفسه وهو الدين ، وكانوا يوثرونه على أمور دنياهم وان افضت الى هلاكهم وحدهم دون الكافة ، فهذا عثمان لما حصر في الدار .. فأبى ومنع من سل السيوف بين المسلمين مخافة الفرقة . «فقد رأيت كيف صار الأمر الى الملك . وبقيت معاني الخلافة من تحرى الدين ومذاهبه . والجري على منهاج الحق ، ولم يظهر التغير الا في الوازع الذي كان ديناً ثم انقلب عصبية وسيفاً ، وهكذا كان الامر لعهد معاوية ومروان وابنه عبد الملك .. والصدر الاول من خلفاءبني العباس الى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهبت معاني الخلافة ولم يبق الا اسمها وصار الامر ملكاً بحثاً وجرت طبيعة التغلب الى غايتها واستعملت في أغراضها من القهر والتغلب في الشهوات والملاذ ..

«فقد تبين أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولاً ، ثم التقت معانيهما واختلطت ، ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبيته من عصبية الخلافة ، والله مقدر الليل والنهار ، وهو الواحد القهار » .

ولقد يخيل لقارئ ابن خلدون انه اسف على تحول الحكومة الدينية الى دولة صريحة ، ولكنه في الحقيقة يرى هذا تطوراً طبيعياً بل وضرورياً بل ولا مناص منه لنشر الاسلام بقوة القومية والعصبية ، باعتبار ان الوازع

الداخلي وحده غير كاف . فالمملك عنده ليس فساداً الا اذا استخدم في سبيل الباطل :

«وكذا الملك لما ذمه الشارع لم يذم منه الغلب بالحق وقهر الكافة على الدين ، ومراعاة المصالح ، وإنما ذمه لما فيه من التغلب بالباطل وتصريف الأدمنين طوع الأغراض والشهوات »

« .. أما اذا كانت العصبية في الحق واقامة امر الله فأمر مطلوب ، ولو بطل لبطلت الشرائع اذا لا يتم قوامها الا بالعصبية كما قلناه من قبل . » من أجل هذا وقف ابن خلدون في جانب الفكرة القومية والسلطان الزماني ، باعتبار أنها الاداة الضرورية لنشر كل ديانة أو فاسفة اجتماعية ، وأوضح هذا في قوله :

« اعلم ان الملك غاية طبيعية للعصبية ليس وقوعه عنها باختيار . إنما هو بضرورة الوجود وترتيبه كما قلناه من قبل ، وان الشرائع والديانات وكل أمر يحمل عليه الجمهور فلا بد فيه من العصبية ، اذ المطالبة لا تتم الا بها كما قدمناه ، فالعصبية ضرورية للملة وبوجودها يتم امر الله منها . » من أجل هذا نقول ان ابن خلدون رسول من رسول القومية ظهر في عصر تكون الفكرة القومية في مغرب الارض ومشرقها وهو عصر النهضة ، ومن أجل هذا نقول ان ابن خلدون مفكر آمن بالانسان وحضارته وعلومه وأدباه وأمجاده ظهر في عصر نشوء الميمانزانم أو المذهب الانساني ، ومن أجل هذا نقول ان ابن خلدون كان ابداً شرعاً لحركة الرنسانس حين أعلن أن الدولة القومية بمعناها الزماني الحديث خطوة متقدمة على الخلافة والبابوية والحكومة الدينية عامة ، وقد كانت فلسنته خلية بأن تجدد العالم العربي وتبعث فيه نهضته الاولى فيماشي النهضة الاوروبية خطوة بخطوة لو لا ان الترك العثمانيين عادوا به القهقرى بما أقاموه من حكومة ثيوقراطية تحكمه بالخلافة من استانبول ..

ومن أجل هذا نقول ان ابن خلدون مؤسس من مؤسسي الفكر البورجوازي

.. بل البورجوازي الليبرالي على وجه التحديد ، فهو يتعرض لمبدأ رأسمالية الدولة وينقضه في قوة ووضوح ، فينهى «السلطان» عن الاشتغال باستثمار الأموال لزيادة ايرادات الدولة ، لأن « التجارة من السلطان مصرة بالرعاية مفسدة للجباية ». فهو يلاحظ ان « الدولة اذا ضاقت جبيتها بما قدمنا من الترف وكثرة العوائد والنفقات وقصر الحاصل من جبيتها على الوفاء بمحاجتها ونفقها ، واحتاجت الى مزيد المال والجباية » بلأت الى اساليب مختلفة كفرض ضرائب جديدة او زيادة الضرائب القائمة فعلاً أو الى تنمية مواردها « باستحداث التجارة والفلاحة للسلطان » فتستثمر في الحيوان وفي الزراعة وفي البضائع . وهذا عند ابن خلدون « غلط عظيم » لأن فيه كما يقول « مضائق الفلاحين والتجار » وفيه منافسة مجحفة بالرعاية ، وجه الاجحاف فيها ان « الرعايا متكافئون في اليسار ، متقاربون فالمنافسة بينهم مشروعة ومنتجة ، ولكنهم يقفون عاجزين أمام الدولة » اذا رافقهم السلطان في ذلك وماليه اعظم كثيراً منهم ». والحل عنده هو أن تعمد الدولة الى زيادة مواردها .. لا بالدخول في القطاع العام كما نقول نحن اليوم ، ولكن بالضرائب العادلة .

وابن خلدون في كل هذا لم يكن يتحدث عن تجارب اشتراكية كان يجريها الحكام في أيامه ، وإنما كان يتحدث عن بلوء ملوك الاقطاع في زمانه الى الدخول في القطاع العام لزيادة موارد الدولة التي يتصرفون فيها دون التزام بما نسميه الخدمات العامة نحو شعوبهم . فهو اذن كان يفضل بين نوعين من الرأسمالية : الرأسمالية الحرة ورأسمالية الدولة .. وهو في هذا الأمر يؤيد الرأسمالية الحرة تأييداً لا لبس فيه ويعارض رأسمالية الدولة معارضة لا لبس فيها .

من أجل هذا كله ينبغي ان نعتبر ابن خلدون جزءاً لا يتجزأ من الفكر البورجوازي الثوري أيام النهضة . واذا كانت الفلسفة الرأسمالية الليبرالية القائمة على حرية التجارة وعلى الحد الادنى من تدخل الدولة فلسفة متخلفة

في عصرنا الاشتراكي حيث الملكية العامة ملكية بجماهير الشعب لا للطبقة الحاكمة ، فقد كانت هذه الفلسفة ذاتها فلسفة تقدمية ، بل وفلسفة ثورية في عصر الرئنسانس .. ايام ان كانت الطبقة المتوسطة تقاوم الاقطاع وامراؤه وبنلاده وملوكه وسلطانيته ، من ضاقت بهم اقطاعية الدولة فذهبوا بمحبوبون رأسمالية الدولة .

بِشَرُّ فَارسٍ

أديب عالم افتقدناه في الحادي والعشرين من فبراير ١٩٦٣ أثر نوبة قلبية مفاجئة لم تمهله الا ساعات قليلة ، فمات عن ست وخمسين سنة قضتها في طلب العلم والأدب وفي إنتاجهما . ذلك هو الدكتور بشر فارس ، السكرتير الفخرى للمجمع العلمي المصري ، صاحب الرسائلات الكثيرة في اللغويات العربية وفي التصوير الاسلامي ، وصاحب الآثار الفنية الشحيحة وهي مسرحية « مفرق الطريق » ومسرحية « جبهة الغيب » ومجموعة القصص القصيرة التي تحمل عنوان « سوء تفاهم » .

وقد أنشأ بشر فارس لوناً من الأدب آثار كثيرةً من التساوٌل بين النقاد والادباء لفترط ما تفرد به من خصائص قلماً يتكرر في سواه ولا سيما من المعاصرین ، فقد تفرد بأسلوب شديد التحكيم مفترط في التائق الى حد الاغراب ، كما تفرد بفكر شديد التحكيم مفترط في التائق الى حد الاغراب . ولكن من يتأمل تكوينه وثقافته يجد التفسير الكافي لهذا الاسلوب وهذا الفكر الذي هو بشر فارس .

والى باريس قصد بشر فارس ليدرس الادب العربي في السوربون . فتعلم على المستشرق المعروف جود فروا ديمومين وعلى ماسينيون وعلى فوكونيه ، وكان جودفروا ديمومين هو المشرف مباشرة على دراساته وابحاثه . وأعد عليه رسالة في موضوع « العرض عند عرب الحاهليه » حصل بها على

الدكتوراه في الآداب عام ١٩٣٢ . وقد طبعت هذه الرسالة في نفس العام كالمألف في رسائل الدكتوراه التي تقدم الى جامعة باريس ، وقدم لها استاذه ديمومين .

وفي ١٩٣٦ نشرت له طائفة من الأبحاث باللغة الفرنسية في دائرة المعارف الإسلامية .

فلما كان عام ١٩٣٨ ظهر لبشر فارس من دار المعرف اول عمل أدبي من انشائه هو مسرحيته الأولى « مفرق الطريق » وقد ترجمت هذه المسرحية الى الفرنسية ونشرت في عدد الربع من مجلة « لارييفو تياراتال » أي مجلة المسرح . ثم طبعت الترجمة الفرنسية مطبعة مصر في ١٩٥٢ واخرجت هذه المسرحية في مسرح الجيب بباريس على نفقة صاحبها . كذلك ترجمت « مفرق الطريق » الى اللغة الالمانية .

وفي ١٩٤٢ صدرت لبشر فارس مجموعته القصصية الوحيدة « سوء تفاهم » ، وفي عامي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ أشرف بشر فارس على باب « التعليب والتنقيب » في مجلة المقططف الشهرية ، واستكتب في هذا الباب اعلام الادب العربي الحديث .

ومنذ عام ١٩٤٨ اتجه فارس الى تحضير القسم الاكبر من وقته وابحاته لدراسة التصوير العربي والاسلامي . فنشر له المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة في ١٩٤٨ كتابه « منمنمة دينية تمثل الرسول : من اسلوب التصوير العربي البغدادي ». والكتاب باللغتين العربية والفرنسية . وفي ١٩٥٢ ظهر له كتابه « سر الزخرفة الاسلامية » بالعربية والفرنسية ، وهو أيضاً من رسائل المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة . وفي ١٩٥٣ حقق بشر فارس « كتاب الترياق : أثر عربي مصور » ، وهو مخطوط يرجع الى عام ٥٥٩ للهجرة محفوظ في المكتبة الاهلية بباريس ، وقد نشر للنص بدراسة وضعها باللغة الفرنسية مع موجز باللغة العربية . وقد نشر له كتاب الترياق المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة . وفي ١٩٥٧ نشر له المعهد الفرنسي

للآثار الشرقية بدمشق بمحنه «كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقه» وهو دراسة مستفيضة باللغة الفرنسية مع تحقیقات ضافية باللغة العربية. وفي ١٩٥٥ ظهر له بحث آخر مستفيض بالفرنسية في مجلة المعهد العلمي المصري موضوعه «الفن التقديسي في التصوير الإسلامي» ومعه موجز بالعربية. وكان آخر كتاب نشر له في التصوير الإسلامي كتابه «سوانح مسيحية وملامح إسلامية: حول مخطوط مزوق من القرن السابع المجري»، وهذا الكتاب الذي ظهر عام ١٩٦١ هو أيضاً من رسائل المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة.

ورغم كل هذا الانقطاع للدراسة الآثار الإسلامية والعربية ، كان يعاود بشر فارس حنينه إلى الحلق الأدبي . فكتب مسرحيته الثانية «جبهة الغيب : أحذوته شرقية في خمس مراحل» وقد نشرتها له دار مجاهة «شعر» البيروتية عام ١٩٦٠ أي بعد ست وعشرين سنة من صدور مسرحيته الأولى «مفرق الطريق». والباحث الذي عرف علم بشر فارس وفنه ، يعرف أن فنه لم يذو فيه لفروط علمه كما يعرف أن العلم فيه لم يتأثر بشخصية الفنان فيه . فإن كان بشر فارس الفنان قليل الانتاج في الأدب الحالى ، استطاع ان يضمّن عشرات السنوات دون أن يتحرج صدره بشيء عارم فيه يطالب صاحبه بالافراج عنه ولا يذيقه طعم الراحة حتى يفرج عنه في قصة أو قصيدة أو مسرحية ، فذلك لا سباب لا تتصل بضموله نبعة وإنما تتصل بطبيعة هذا الينبوع الذي لم يكن يتذوق منه ماء مقدس جياش ، وإنما كان يسلي منه سائل غريب جميل غامض الألوان غامض القوام غامض المصدر غامض الآخر ، سائل صحيح يجمع في بلوري الكاسات في صغير القناني من أفسر الكريستال فلا تعرف ان كان ماء مقطراً أم سلافاً صافياً معتقداً من عهد كنعان أو دواء سحرياً لمرض من تلك الأمراض النادرة التي لم يرد ذكرها في الكتب ولا تصادفها في الحياة اليومية .

وقد كان بشر فارس لسنوات وسنوات يشغل منصب السكرتير الفخرى

للمعهد العلمي المصري الذي لا يخاطب الا صفة الصفوة .

اما رأي العلم فيما قدمه بشر فارس من خدمات لدراسة الآثار العربية والاسلامية فأولى مني بالحديث عنها أستاذة الآثار واساتذة الفنون التشكيلية ، وإنما الذي استطاع أن أتحدث عنه في غير حرج هو بشر فارس الكاتب المشتىء الفنان وبعض الوجوه التي اعرفها من شخصية بشر فارس الانسان .
اما بشر فارس الفنان فأول ما يدهلك فيه امران : الامر الأول هو انك تقرأ له « مفرق الطريق » ثم « سوء تفاهم » ثم « جبهة الغيب » فتحس بأنك ازاء رجل واحد لم يتغير خلال ثلاثين سنة ، ولم يتطور ولم يجر عليه ما يجري عادة على ادب الادباء من نمو تدريجي الى الكمال او الانهيار ، فكأنما بشر فارس قد اهتدى منذ حياته الباكرة الى رقية ادبية استقرت في وجданه ولم يستقر في وجدانه غيرها او لعله ولد بها — ولازمته هذه الرقية طول حياته . والامر الثاني هو انك حين تقرأ له كل هذه الاشياء تحس احساساً واضحاً بأنك ازاء كاتب يعتقد ويثبت بالمارسة ان الذي يهم في الفن والحياة ليس ما تقوله او تعمله ولكن الطريقة التي تقوله او تعمله بها ، فالفن او الحياة ليست مضموناً يبحث لنفسه عن اسلوب خاص يعبر عنه ، وإنما الفن والحياة اسلوب اولاً وقبل كل شيء ، بل وربما اسلوب اولاً وآخرأ ، او بعبارة أخرى الفن والحياة اسلوب مشتمل فيه مضمونه ان لم يكن هو نفسه المضمون . فان كان قد قدر لك ان تعرف بشر فارس رجلاً لم يسعك في كل مرة تلقيه فيها او تستمع اليه فيها الا الا أن تذكر قول الناقد الكبير بيفون ان الاسلوب هو الرجل او ان الاسلوب هو الانسان .

فإن أردت ان تعرف ما هذه الرقية التي اهتدى اليها بشر فارس او ولد بها فلازمته في أدبه طول حياته ، فاستمع اولاً الى كلام سميرة في « مفرق الطريق » .

« تريدون الامور واضحة خوفاً على سالمة اذهانكم . اينبغى لكل امر

يحصل ان ينساق الى ناحية معلومة في متويات افهامكم تنتظره ؟ متاع يندرج في خزانة. لاشيء اكره الى الحياة من اطار بعد لمجراتها ، ان الروح والفكر مع ما يحيش فيهما من نزعات ووثبات ينكران السد والحد . انكم تفتكون بهما . »

ثم استمع لقول الشخص الثالث « هو » سميرة في نفس المسرحية « علمتني اليوم ان الحياة مجموعة سوء تفاهم » .

فإن ذكرت هاتين القضيتين معًا استطعت ان تضع يدك على مفتاح أدب بشر فارس وربما شخصيته أيضًا . استطعت ان تفهم كيف يعصف الكلب القصب في « مفرق الطريق » ، واستطعت ان تفهم قول سميرة : « اني عرفت ذلك السراب ، بل شربت منه . وكان الماء اجاجاً على لذته » ، واني اود لو ارتشفه مرة اخرى . آه حتى هذا لا يفوتي اليوم . الحب معرنك قتله الاوهام » واستطعت ان تخوض في نقائض « جبهة الغيب » الى آخرها وان تخرج منها بمعنى عميق . وحين اقول « تفهم » لا أقصد انك تفهم كل هذا بالعقل الذي يفهم الاشياء والأفكار ، وإنما أقصد تحس انك تفهم ، او تفهم باحساسك وخيالك وبأية ملكة فيك الا المنطق الصوري الذي يعلمك ان التناقض هو سبيل الخطأ . فبشر فارس ينتمي الى مدرسة من تلك المدارس العديدة التي تقوم على ان التناقض هو سبيل الصواب . وهذا معنى سوء التفاهم الذي يحدثنا عنه كثيراً . لا اقصد سوء تفاهم الانسان مع الغير ولكن سوء تفاهم الإنسان مع نفسه ، وسوء تفاهم الالفاظ مع الالفاظ ، وسوء تفاهم الافكار مع الافكار . شيء واحد أعتقد ان بشر فارس نجح فيه او اهتدى اليه بسلبيته الخاصة ، وهذا هو ازالة سوء التفاهم بين الافكار والالفاظ المعبرة عنها ، او بين الالفاظ وما تتضمنه من أفكار . فان أنت قبلت ألفاظه قبلت أفكاره ايضاً ، وان انت قبلت افكاره قبلت الفاظه . وهذه هي عملية المصالحة التي جعلت منه فناناً سيرد اسمه في كتب تاريخ الادب على نحو ما ، قد يتعب النقاد في تصويره لغموصه مني ومعنى ، ولكنهم بغير شك

سيحاولون تصويره . فبشر فارس اليوم نموذج للفنان المرفوض ، لانه سقط بين مدرستين : بين مدرسة المعمول ومدرسة اللامعمول . ونحن اليوم نقبل اللامعمول كما قبل المعمول لأننا قد تعلمنا ان الالتفاهم اساس من اسس الحياة وبالتالي فهو اساس من اسس الفن ، ولكن لم نتعلم ان سوء التفاهم ، وهو شيء غير الالتفاهم يمكن ان يكون أساساً للحياة والفن . فاذا ذكرنا جملة حثائق عن بشر فارس الانسان امكننا ان نفسر هذا الذي يمكن ان نسميه «سوء التفاهم الكبير» او «سوء التفاهم الأكبر» . فلنذكر انه يتبع الى تلك الفتنة الغربية التي يمكن ان نسميتها أقلية داخل أقلية او الأقلية المركبة لا الأقلية البسيطة . فلأنه لبناني الاصل اخذ له مصر وطنًا قبل ان يولد جاء مصر يا دون ان يفقد لبنانيته ، وهذا اول سوء تفاهم في حياته ، فلو قد ولد ونشأ في لبنان ثم تنصر لتمت فيه مصالحة من نوع ما ، مصالحة من يعرف له جذوراً واضحة وتربية واضحة ثم نقلت نبنته الى مشتل كما حدث بجماعة المغربين من شعراً المهاجر ، جبران واليا ابو ماضي وامثالهما ، اما ان تكون جذوره لبنانية اغتنى وترعرعت في ارض مصر ، بل في ريف مصر حيث لا ارز ولا ثلوج ، ولكن رغم اختلافها ليست غريبة كمهجر شعراً المهاجر في امريكا بحيث تغير المرء أن يعيش في عالمين مستقلين في وقت واحد ، وانما قرية قرباً يوجد اللبس والاختلاط . ولأنه ماروني المذهب نما في بلد المارونية فيه مشتولة بلا جذور عميقه في تاريخ البلاد بل لا تزال الى اليوم لوناً من العبادة الخاصة التي لا يقتصر اسرارها الا اتباعها ، نشأ فيه سوء التفاهم الثاني . فلو قد كان مارونيًّا في لبنان حيث الموارنة كثيرون بحيث كنيسهم كنيسة قومية لتمت فيه هذه المصالحة التي تحدثنا عنها على وجه ما لعدد الروابط الأخرى مع البيئة . ولو قد كان مسيحيًّا ارثوذكسيًّا او بروتستانتيًّا لبناني الجذور او كاثوليكيًّا نبت في مصر فلربما اندمج في اقباط مصر وتمت في روحه مصالحة من نوع ما مع من يشاركونه عبادته في مصر . واذا كان اللبناني الماروني شيئاً ممكناً فالارجح انه من اشق

الامور على روح الانسان ان تكون مصريته مارونية . ولأن بشر فارس كان فرنسي الثقافة عربي العالم والاهتمامات العقلية نشأ فيه الصدع الثالث . فهو قد قصد باريس طالباً لا لدراسة الادب الفرنسي او الحضارة الاوروبية ولكن ليدرس الادب العربي ، وهو قد اتقن الفرنسيه كأحد ابنائها المثقفين ثقافة عالية ، وكان يكتب بها اكثراً اعماله العلمية الكثيرة ، لا يكتب بها عن ادب فرنسا وحضارة فرنسا ولكن يكتب بها عن ادب العرب وحضارة العرب ، بل يكتب بها عن اخص وجوه هذه الحضارة العربية التي لا يعرفها الا المتفقهون في الحياة العربية والتاريخ العربي . ولو ان بشر فارس كان يتقن الفرنسيه كل هذا الانقان ويرطن بالعربية شأن بعض المولدين او شأن المستشرقين لما كانت امامه مشكلة ، ولكنه كان ضالعاً في اللغة العربية عارفاً باسرارها محظياً بأدق دقائقها الى درجة لا تتوافر الا في رجال المجمع اللغوي وفي اساطير اللغويين في العالم العربي . ومن عاش بهذا الازدواج الغريب طول حياته العلمية والأدبية حاول الواناً من المصالحة تبدو مصالحة في الظاهر ولكنها في حقيقتها مجاورة خارجية . ومن هنا كانت عامة كتاباته تظهر باللغتين معاً متواجرتين في كل كتاب ، فكان ينشيء نفس النص مرة بالعربية ومرة بالفرنسية وينشر الصيغتين معاً في كتاب واحد . وفي الادب كان يكتب عن سميرة واحياء مصر وعن زينة وفدا وهادي والامام وجبل شبيه جداً بجبل لبنان في « جبهة الغيب » ، ومع ذلك يتم أشد الاهتمام بأن تتشل مسرحياته في مسارح الجيب بالفرنسية في باريس وبالالمانية في سالزبورج وفيينا ويتكبد في سبيل ذلك المشقة كل المشقة . وكان في بشر فارس نوع من الشطحات الروحانية التي تجعل المرء يحاول ان يقرأ ما هو مسطور على جبهة الغيب . ويعدل عن العقل كأدلة لفهم الحياة وتلقي الفن ، ومع ذلك فقد كان فيه احتفال بوجه الحياة المادي واحترام تام لشرف الحياة وربما عرضها . وهكذا دواليك .

كل هذه النقائض وجدت في نفس بشر فارس الى درجة سوء التفاهم ،

سوء تفاهم الانسان مع نفسه ، وقد قضى حياته وخصص أدبه حل سوء التفاهم المركب هذا ، واعتقد انه قد اهتدى الى نوع من الحل وهو لا يزال في سن باكرة . فائضاً لنفسه نوعاً من الاسلوب في الحياة والادب مدروس بعنایة فائقة قل ان تجد مثلها عنایة . وملزم به في كل شيء يقال ويكتب ويعمل الى درجة جعلت منه طبيعة ثانية . وجعلت الناس لا ترى في بشر فارس الا هذا الوجه الغريب في أدبه وسلوكه ، وهذا الاسلوب هو ان يجعل من الحياة نفسها فناً جميلاً معتقداً اشد التعقيد . فكان يعني بهندامه ومظهره لا كما يعني صفة اهل الذوق من يتبعون افضل الازياط والاساليب ولكن ليعبر عن شخصيته المفردة وينشئ زياً خاصاً به يميزه عن كل من عداته ومظهراً لا يخطئه من يراه ، بل كان يعني بزيه ومظهره الى درجة تلفت النظر وتصرفه الى تأمل غرابة الألوان والخطوط والاشكال . كذلك أقام في داره ديواناً او ايواناً شرقياً ان رأيته خلت انك ترى جناحاً في قصر امير عربي من تقرأ عنهم في قصص شهرزاد . كذلك كان بشر فارس يكتب فيائق في الفكره ويتائق في اللفظ ولا يمشي ابداً في الطريق المطرود بل يمشي وحيداً في طريق فريد هو طريق بشر فارس . فكل الناس يحدوثونك عن جبين الغيب وما هو مكتوب عليه من اسرار ، اما بشر فارس فيحدثك وحده عن جهة الغيب وكل الناس يقسمون مسرحيتهم الى فصول او مشاهد ، وبشر فارس وحده يقسم مسرحيته الى مراحل او أزمنة . فإن قرأت عباره كهذه العبارة :

«رأيت صخوراً توشت بالياسمين . اخذت ترقص دوارة . بين لفتيين لمحت اليه يصعد ، شبح شجرة يبس عودها وقسا . ظل الشبح يسرع من مرقي الى مرقي ، تدفعه يدان على مثال يدي ، الا انهما من صوان . كان كالليل اسود ، ولكن في غيابه جفني فز برق . ماكنت اجرؤ على ندائه .» لم تتردد لحظة واحدة في أن تقول : هذا بشر فارس . وكان يبحث دائمآ في بطون المعاجم ليعرف إن كانت العرب تقول «لمحته » أم تقول «لمحت

اليه » ، فان وجد ان الوجهين جائزان اختار اقلهما شيوعاً . وكان يهم اشد الاهتمام بأن يسكن باء شبع ما دام العرب قد سكنوها حتى ولو قرأها عرب آخرون بفتح الشين والباء سواء عن صواب أو عن خطأ مشهور . فكل الناس تفتح الاشباح اما من اراد ان يكون له زمي خاص فهو يسكنها ، وهكذا «يفز البرق» و «تتوالح الحواطر وتتفاوت» اي تتفق وتختلف او ترابط وتتناثر . فان ضفت به ذرعاً صرف كل هذه الاناقة حاسباً انها من حذلة المتحذلتين ، وان صبرت عليه رأيت درجة درجة ان هذا الاديب العالم انما كان يحاول ان يكشف عن علمه في ادبه وان يكشف عن ادبه في علمه وان يتذكر اسلوبياً يزول فيه ما بين العلم والادب من سوء تفاهم ، وادركت انه انما كان يحاول ان يجعل القالب هو المضمون وان يجعل الاسلوب هو الرجل كما كان يقول بيفون ، لا استهانة منه بمضمون الفن والحياة ، ولكن لانه كان يرى ان الالفاظ تفكك بأصواتها وان للافكار معاني بأصواتها ، وان الشكل ليس مجرد انان يصب فيه سائل هو المضمون .

السَّمَانُ وَالخَرِيفُ

« هي نُورة الملل من ناحيَتِهِ واللُّفوف من ناحيَةِ امها ولكن
الحياة قد خلقت من هاتين الصفتين الرذولتين خلاوةً جذابةً
مفعمَة بالصحة والمناء. هكذا اقتضت ارادَة القوة الخفية وهكذا
انهارت العرائيل امام الوبنة الابدية الفامضة ». »

في الطبيعة دورات بعضها مأْلُوف كدورة النهار والليل ودورة الفصول
على مدار العام ودورة الثعبان حين يجدد جلدِه مِرَة كل سنة ودورة العنقاء
حين تحرق نفسها كل ألف عام، وبعضها حتى كهذه الدورات جميعاً ولكننا
لا نلتفت اليه الا حين يشير اليه مشير فنتذكرة ؛ ومن هذه الدورات هجرة
اسراب السمان كل خريف من الأجواء الباردة الى الأجواء الدافئة ، وهذه
هي الدورة التي يذكرنا بها نجيب محفوظ في روايته « السمان والخريف ».
وبطبيعة الحال لم يشأ نجيب محفوظ أن يحدثنا في روايته عن سرب السمان
بأكمله ، وإنما اختار لنا سمانة واحدة ركز اهتمامه واهتمامنا حولها ، او
على الاصح اختيار لنا ذكرآ من ذكور السمان وتتبعه في حركاته وسكناته
وببدأ معه الرحمة الحتمية من بدء موسم المجرة ، وهو بدء الخريف ، مارأ
 بشتاء الحياة القارس ، حتى مطلع الربيع حيث بدت تباشير هذا الامل
الدوري في حياة السمان ، الامل في الدفء الجديد ، والاستقرار الجديد ،
والخصب الجديد .

اما اسراب السمان التي يتحدثنا عنها نجيب محفوظ في «السمان والخريف» فليست الا اسراب الوفديين ، واما الخريف الذي يتحدثنا عنه فلم يكن الا خريف الحياة الحزبية في نهاية العهد البائد ، او على الاصح خريف العهد البائد الذي حل على اقطابه ورجالاته ورجالاته بقيام ثورة صيف ١٩٥٢ ، حتى صوحت حياتهم واقشعرت ثم ماتت واندثرت لما ادركها الشتاء الكامل بتقدم الثورة وانتصارها . ولكن لما كانت الطبيعة تجري مجرها في دورات ، فبدرة الحياة الجديدة تنبت حتى من جثث الموتى ، والوان الربيع تخرج حتى من محل الشتاء . وهذا ما يوحى به نجيب محفوظ في نهاية روايته «السمان والخريف» ، يوحى به تلميحاً .

اما ان رواية نجيب محفوظ «السمان والخريف» رواية سياسية ، فهذا ما يقوله كاتبها تصرحاً لا تلميحاً . فهذه الرواية رواية بغير رموز في اطارها الحارجي ، فكل شيء فيها معقول وكل شيء فيها يحمل اسمه الحقيقي . الملك هو الملك والوفد هو الوفد والاحرار الدستوريون هم الاحرار الدستوريون والثورة هي الثورة وعدوان السويس هو عدوان السويس . كل شيء مذكور باسمه الحقيقي بلا لف ولا دوران فان كانت هناك رموز فهي في باطن هذه العمل الفني المتقن المبني بكل حساب . حتى اشخاص الرواية تكاد تعرف عليهم من ملامعهم ومن خصائصهم المرسومة بفرشاة جسيمة قوية الخطوط والالوان ، وتکاد تبينهم بين من كنت تعرفهم في العهد البائد المترددين على قهاوي البوديجا وايزافيتشر والكافيه ريش وجروبي والبول نور ، بل وتکاد تعرفهم بين كتاب اليوم الذين اختلط فيهم المصنوعون بالمخلصين . ورواية «السمان والخريف» تبدأ بحريق القاهرة ، وهي النقطة الطبيعية لتحليل العهد البائد وانهياره ، ثم تتطور الى ثورة ٢٣ يوليو ، وهي العمود الفقري في الرواية . اما نهايتها الملغزة التي لا يعرف الا نجيب محفوظ توقيتها ، فلا سبيل الى تحديدها ، وان يكن يتوقف على هذا التوقيت شيء كثير من فهمنا لما قصدته نجيب محفوظ من وصفه لرحلة اسراب السمان في هذا الخريف

القاسي على اسراب السمآن . ولسوف يحار المؤرخون حقاً في مقصد هذه ، فأن كان نجيب محفوظ قد قصد انتهاء رحلة السمآن بعد حرب القنال اتخذت روايته معنى معيناً ، وان كان قد قصد انتهاءها في الحاضر القريب اتخذت روايته معنى آخر . ولا أعلم لماذا اهتم نجيب محفوظ بالابهام كل هذا الابهام في نهاية روايته ، وهو الذي وضع كل النقط على كل الحروف خلال روايته كلها وحين اقول ان المؤرخين سيخارون في تأويل مراده ، اما أقصد ذلك لأن « السمآن والخريف » ، رواية من تلك الروايات السوسيولوجية او روايات « المسح الاجتماعي » التي كلف بها نجيب محفوظ واتقنتها كل هذا الانقان منذ ان اقدم على كتابة الثلاثية . وبعبارة اخرى اعتقاد ان « السمآن والخريف » سوف تعد في قابل الايام وثيقة تاريخية ومصدراً من مصادر تاريخ هذه الفترة في حياة مصر ، بمثل ما ان الثلاثية سوف تعد مصدراً من مصادر تاريخ فترة ما بين الحرين في بلادنا . ولو لا ان منهج « الخريف والسمآن » واسلوبها وتكونيتها ومساحتها كلها مختلفة عما عودنا اياه نجيب محفوظ في الثلاثية لقلنا انه قصد بها أن تكون رابع رواية في رباعية وضعاها عن تاريخ مصر الاجتماعي منذ ثورة ١٩١٩ الى ثورة ١٩٥٢ .

والرواية تدور حول تصوير اثر ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ في حياة شاب لامع من شباب الوفد المحترفين للسياسة وفنون الحكم ، وحول تصوير ما اصاب حياته ونفسيته من تحول بسبب مجيء هذا الطوفان على ذلك العالم القديم فمحور الرواية شاب في الثلاثين هو الاستاذ عيسى الدباغ الذي نراه في أول الرواية مديرًا لمكتب وزير خطير من وزراء الوزارة التي كانت تحكم البلاد يوم حريق القاهرة . وقد اوشك عيسى الدباغ ان يدخل مجلس النواب عن دائرة الوالي لولا ان شكري باشا عبدالحليم الذي كان يرعى مستقبليه السياسي ثناه عن عزمه لانه مرشح لنصب وكيل الوزارة . وتحرق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ يوم تأججت الوطنية وتراجعت الخيانة لتطفئ نار الوطنية ، فاختلطت ألسنة اللهيب ولم يعد احد يميز ايها من نار الله وايها من نار الشيطان .

وغيرت الوزارة واعلنت الاحكام العرفية ، ونقل عيسى الدباغ من منصبه الحساس الى وظيفة مهملة . وهكذا طارت احلام هذا الشاب الطموح في وكالة الوزارة ثم في منصب الوزير الذي كان كل شيء يشير الى انه آت الي لا ريب في ذلك ، ولكنه وجد بعض العزاء في قول الباشا ان حزبهم قد يقصى عن الحكم آناً ولكنه لا ينتهي أبداً .

وكان عيسى الدباغ خليطاً عجيناً من الوطنية الملتئمة التي لا تهدن اعداء الوطن وتقبل السجن والتعذيب في سبيل الوطن ومن الاعيان المطلق بالشعب والمقت الذي لا حد له للملك وحاشيته وادواته العديدة في السياسة المصرية ، ومن الاتهامية وخراب الندمة الذي سوغ له استغلال منصبه في تقاضي الرشى والمدايا وربما الاتوات ايضاً من اعيان البلاد مقابل تصريف شؤونهم في مختلف اجهزة الدولة . فلما اعرضت عنه الدولة بعد حريق القاهرة التفت الى شؤونه الخاصة فشرع في الزواج من الفتاة الجميلة سلوى ابنة قرييه على بك سليمان ابن خال والده ، وهو مستشار من رجال القضاء ومن محسوبى الملك ومن أدوات السראי . وكان عيسى الدباغ يتأنف من علي بك سليمان سياسياً كما كان علي بك سليمان يتأنف من عيسى الدباغ سياسياً . ولكن جمال سلوى من ناحية ولعنان نجم عيسى الدباغ رغم هذه النكسة من ناحية اخرى ، جعلا من هذه القربي امراً ممكناً ، فأجريت مراسم الخطوبة في جو غامر بالتفاؤل وجميل الآمال . وكان لعيسى ابن عم هو حسن الدباغ في مثل سنها يعشق قرينته سلوى ويبلغ الزواج منها ، ولكنه كان متخلفاً في سباق الحياة تحفلاً شديداً بالنسبة لعيسى ، فضاعت منه يد سلوى ، وكان هذا مصدراً من مصادر حسده لعيسى وضيقه به رغم ما كان يكتنه له من احترام صادق . فقد كان حسن الدباغ يوماً بواهباً عيسى ويصدق وطنيته ، ولكنه كان يعيّب عليه اخلاصه في خدمة هؤلاء الباشوات من تجار السياسة ، او كما قال حسن لعيسى «أنت تسجنون وتضربون حقاً ولكن الآخرين يتاجرون ..» لقد عم الفساد الى درجة جعلت حسن وامثاله لا يرون بارقة

أمل حقيقي يمكن ان تخرج من ذلك المستنقع . اما عيسى وامثاله فقد كان يومن بصدق انه لو لا الخونة لأمكن لحزبه تكبيل الملك والمحافظة على الدستور وطرد الانجليز .

هذه هي الارضية التي بنيت عليها رواية «السمان والخريف » أفكار مبللة وعزم أكيد على الاصلاح ، وطنية متوجحة وخيانة رقطاء وفساد مستتر ودعوة صارخة لتطهير البلاد من كل عوامل الفساد .

ثم كانت حركة الجيش في ٢٣ يوليو . ولم يعرف احد من رجال السياسة تكيفاً لها في بادئ الأمر فظنواها شيئاً عابراً لا يلبث أن ينفعش ، ثم تكشفت لهم الحقيقة بعد طرد الملك . فحلت الأحزاب وأعلن نظام التطهير « وانتصبت علامات الاستفهام امام عينيه واعين اصحابه كالرايات السود على السواحل عند هياج البحر ومضغوا الشائعات كالعلقم ». اما اصحاب عيسى فكانوا ثلاثة هم ابراهيم خيرت المحامي وعضو البرلمان السابق وعباس صديق وسمير عبدالباقي ، وكانوا كلهم من شباب الوفد الالامعین يلتقيون في البواديجا كل مساء ولا حدث لهم الا السياسة ولم تلبت الأرض ان مادت تحت اقدامهم . اما ابراهيم خيرت فسرعان ما غير جلده وشرع قلمه في الدفاع عن الثورة وكأنه من طليعة الثوار . واما عباس صديق فقد استرد طمأنيته بعد ان وجد له ظهراً قوياً يحميه في العهد الجديد . « وتراءكت الشكاوى في لحنة التطهير كالزال بالالة » ، وكان عيسى وسمير هدفين مباشرين للحاقدین والخاسدين والتهازین وبين يوم وليلة وجد كل منهما نفسه على الرصيف .

وهكذا بدأت كارثة الفتى الالامع عيسى الدباغ . وتواتت الاحداث من حوله فاذا به يرى زعماء يقدمون للمحاكمة الواحد بعد الآخر . وفسخت سلوى خطبتها منه ، وقفز ابن عمه حسن الى منصب رفيع في شركة كبيرة وحل محله في بيت ابيها علي بك سليمان الذي سرعان ما رفع صورة الملك المعاققة في غرفة استقباله ووضع مكانها صورة له في روب المحاماة ريشما ينجلب الجلو فيعرف أية صورة يعلق . ولم تكن متابعت عيسى الدباغ مالية

حادة ، فقد كان لا يزال امامه مرتب ستين بعد احالته الى المعاش بمعاشر تافه كما كان لا يزال رصيده في البنك مما جمع من مال حرام ايام سطوة حزبه رصيداً كبيراً يكفيه شر الحاجة العاجلة . وانما كانت محنة عيسى الدباغ محنة نفسية قبل كل شيء . فقد رفض رفضاً باتاً ان يقبل الوضع الجديد وامتلاة نفسه بالسخط واللقد على كل ما تقدم عليه الثورة من اعمال رغم اعتقاده بضرورة اعلان الجمهورية وضرورة اجراء الاصلاح الزراعي . واعتبر نفسه في اجازة دائمة . وحين عرض عليه ابن عمه حسن الدباغ وظيفة لا يأس بها في شركته رفضها في تألف وكبراء . وكان يرى لكل من حوله دور في هذا البناء الجديد أما هو فلا دور له . لا دور له بمحكم النظرة التزراء التي كان الناس ينظرون بها الى المطهرين وفلول الاحزاب السياسية ، ولا دور له بمحكم إراداته العينية التي أبت أن تحاول تفهم الموقف الجديد . وكلما رأى الانتهازيين من حوله ، مثل صديقيه ابراهيم خيرت وعباس صديق يتقدمون بتقدم الثورة كان يزداد حنقاً ومرارة هي من مرارة اليأس الذي لا يريد أن يعرف بأنه يأس . ودرجة درجة وجده عيسى الدباغ نفسه خارج المجتمع ، برضاه وعلى كره منه . وهذا بالضبط ما حدث لصاحبه سمير الا ان سمير التمس بعض العزاء في التصوف .

وانقل عيسى الدباغ الى الاسكندرية حيث لا أحد يعرفه وانس الى جوها الاجنبي الذي كان سائداً منذ سنوات ولم يكن له من عمل الا التردد على القهاوي التي شهدت مجده السياسي القديم واللتقاء بمعزلي السياسة ومعزوليها من رجال حزبه للثورة بما لا يجدي حول شؤون الحكم . وطال تسکعه في الطرقات ليلاً وأقبل على الشراب . وهناك تعرف ذات ليلة على بغي طيبة حائرة بلا مأوى اسمها ريري ، وكان يظنها ليلة تقضي ولكنها استجدت الاقامة معه فرضخ لاستجدتها . وظللت تقوم على خدمته كالكلب الامين شهوراً . فلما اكتشف أنها حملت منه ثار ثورة عمياء وطردتها بجنينها شر طردة ، فعادت من جديد الى الطرقات . والتى بها مصادفة فتجاهلها

تجاهلاً مبتاً حطم كل ما في قلبها من امل فيه . ثم عاد الى القاهرة ليدفن امه التي ماتت مكسورة القلب . ولبيع دار الاسرة الكبيرة في الوابلي ليستعين به على الحياة ، وكانت المشترية سيدة عجوز مع بنت لها ثيب اسمها قدرية يبدو عليها مظاهر الخشمة والاحترام ، وكانت عاقراً تكبره بأعوام . وخطر له ان يصادر هذه الاسرة الطيبة الموسرة ليدعم كيانه المالي وراجياً ان يجد الراحة في الزواج بعد ان ضاع كل امل له في الحب . ورحبته به الأم وابنتها قدرية زوجاً . فانتظمت اموره المعيشية وخلت حياته من الهموم اليومية . اما همومه العامة فهيها ان يجد منها شفاء . فقد كان يخرج كل يوم للقاء اخوانه ليفرغ مرارته ويريح صدره . انه كالغربي الذي امتلأ جوفه بالماء الاجاج ولا نجا له الا بمعجزة .

وكادت المعجزة أن تحدث . وكان ذلك حين امته القناة ثم حدث العدوان على مصر ، فقد ألهب فيه تأميم القناة ووقوع العدوان نار الوطنية المقدسة فاندلعت الجذوة القديمة كالسعير فصهرت كل ما بينه وبين الثورة من جدران فولاذية أقامها هو بنفسه . وبعد تأميم القناة اعترف عيسى لرفاق البديجا بما يعنيه من اقسام في الشخصية او كما قال : «الحقيقة ان عقلي يقتضي احياناً بالثورة ولكن قلبي دائماً مع الماضي ؛ والمسألة هل يمكن التوفيق بين عقلي وقلبي ؟ » فلما وقع العدوان ذاب كل ما بينه وبين الثورة من جليد وتحول إلى شعلة من الحماس على حين كشفت مخنة الوطن عن خسنه رفاقه الذين شایعوا الثورة في حماس كاذب ليركبوا ظهر الموجة ، فأبراهيم خيرت الصحفي ذو القلم الناري في الدفاع عن أمجاد الثورة ، انقلب سحته فجأة عند وقوع العدوان ، وبدأ يتحدث عن «جيش الاحتلال الداخلي» الذي سيخلصنا منه العدوان . فلما انتصرت مصر وتم إخلاء انشى عيسى بنشوة الحرية التي لا يعرفها الا من يقدسون الاوطان .

ولكن خموله عاد اليه بعد ان عاد الامان إلى الوطن ، وعاد من جديد يعلم بهجرة كهجرة السمان ايام الخريف . ان كل شيء حوله بارد وهو

يطلب الدفء في شيء بعيد مستحيل المثال . ورأت زوجته قدرية علته فتصحته بأن يلتمس العزاء في أي عمل يصل بينه وبين عالم الاحياء . فواعد ولكنها لم ينفذ . وفي رأس البر اضاف الى الهرب في الشراب المهرب في السر مع اصدقائه . وأدمن الميسير حتى اوشك بيته ان يتضليل ، ولم تغفر له قدرية حتى وعد بالكف عن اللعب والقيام بعمل يزاوله .

وانقل عيسى إلى الاسكندرية ليهرب من رفاق البوكر ولينقه . وفي الاسكندرية رأى ريري تدير محلًا وقد تبدلت حالها تماماً فبدت آية في الحشمة والكرامة . وغضبه الندم على السلوك الوحشي معها حين حملت منه ورأى عيسى بتناً صغيرة تundo ثخونها وتعانقها ثم تصرف مع الخادمة فعلم أنها بنته وانخلع قلبه لمرآها وذاب ذوباناً . وهرع عيسى إلى ريري ليحدثها عن نفسه وعن بنته ولكنها رمقته بنظرة شزراء تجمعت فيها كل غصص الماضي . وتتجاهله تجاهلاً قاتلاً . وجرب معها الاستعطاف والاصرار فهمت بأن تستنجد بالبوليسي . ان هذا الرجل الجبان الذي تخلى عنها في اخرج وقت يظهر الآن ليتحدث عن الآبوبة والبنوة .. كلامها لا تعرفه . لقد تزوجت من رجل احبها وتبني بيتها ، ثمرة السفاح ، وهو الآن في السجن في جريمة مخدرات ولكنها ستنتظره في وفاء وشكران مهما طال غيابه . انه هو ابو الطفلة نعمات الحقيقي وصرخت في عيسى قائلة : « لست اباً ، انت جبان ولا يمكن ان تكون اباً .. »

وانصرف عيسى يائساً يحاول ان يجمع اشعاع حياته . وفي المساء أقبل من جديد على الخمر والاستسلام لللاحلام . وخلي اليه ان انساناً ما يحاصره بانتظاره وحين التقى عيونهما سرت في جسد عيسى رعدة كأنما مسه تيار كهربائي . نعم انه يذكره .. « كان الرجل فارع الطول مفتول العضل داكن السمرة يرتدي بنطلوناً رماديّاً وقميصاً أبيضاً يكشف عن ساعديه ، وبين اصبعي يسراه وردة حمراء .. » وانقل عيسى تحت الليل حتى بلغ تمثال سعد زغلول ، تمثال الذكريات الأمينة والاحلام الضائعة ، وجلس عند

قاعدته . واقترب منه الرجل فخيل اليه انه يطارده . وجلس الرجل الى جواره . واصر على ان يذكره بنفسه . أيام الحرب العالمية الثانية . التحقيق حتى الصبح ثم الاعتقال دون تهمة ثابتة : « حتى انتم كنتم تعتقدون الاحرار ويلا للأسف » ولم يجد عيسى من دفاع يقوله الا ان « الحرب وظروفها القاسية .. اضطررتنا كثيراً إلى ما نكره .. » الاعتذار التقليدي . ان هذا الرجل القوي الأسر ذو الوردة الحمراء « يكاد نجيب محفوظ يقول : والمنجل والمطرقة » ليس شامتاً في نكبة عيسى وشيته بل هو ينظر اليهم نظرة لا تحملو من العطف والرثاء . ماذا يطلب ؟ لا شيء . لا شيء الا تبادل الرأي في أمور الدنيا . ولكن امور الدنيا لم تعد لهم عيسى الدباغ في شيء . قال الرجل : « أما أنا ففي الطرف الآخر ، كل شيء يهمني وأفكر في كل شيء .ليس هذا بخيار من الجلوس في الظلام تحت تمثال الذكريات وسط الظلام . فنهض الرجل القوي الأسر ذو الوردة الحمراء وانصرف عنه ليتركه لذكرياته .. ومشى صوب شارع صفيه زغلول بقدم ثابتة وجه مبسم كعادته دائمًا حين يمشي رغم كل ما لاقاه من عنت الحياة .

يا له من رجل غريب . انه دائمًا يمشي بقدم ثابتة ووجه مبسم رغم كل ما يلاقيه من عنت الحياة . قال عيسى الدباغ لنفسه : ان هذا الرجل لا يزيد به سوءاً ، فلماذا لا يصالحه ليستعين به على مغابلة الملل ؟ وانتقض قائماً في نشوة حماس مفاجئة ومضى في طريق الرجل بخطوات واسعة ليتركه قبل أن يختفي عن الانظار .

هذه إذن قصة الثورة كما رآها نجيب محفوظ في « السمان والخريف » او قصة وجه من وجوهها ، وهو اثرها فيمن اخسر عنهم مدها فتركهم كالاسماك المعدنة على رمال الشاطئ . هم عنده كأساب السمان التي تهاجر حين يدركها خريف العمر باختة عن الدفء في الحقيقة او في الاوهام في أي مناخ غريب . وما اكثر الاوهام عند من يستعبدون الذكريات ويقبعون

تحت الظلام يناجون المجد الذي كان . حتى الطفلة الجميلة نعمات بنت المل
والخروف ، ملل ابيها من حياته وخوف امها من المصير وضعوا بذرتها ثم
فروا كابلجناء لا يستطيعون تحمل مسؤوليتها والمحاكمة في سبيلها . وحين
يرونها قد ترعرعت ورسخت على الارض قدمها ، يتقددون بابوها كأنما
الابوة أمر يسير . ثم ينتهي بهم المطاف الى السعي وراء ذلك الشاب الاسمر
الفارع القامة المفتول العضلات البريء النظرات الذي لا تسقط من يسراه
الوردة الحمراء أبداً ولا تغيب له بسمة رغم عن特 الحياة لعلهم ان يلحقوا
به .. لا عن ايمان بصحبته ، ولكن دفعاً للملل واماً في ان يجرهما الحديث
إلى شيء مشترك يقضيان به وطرا .

السبنسة

حين رأيت كوميديا «السبنسة» لسعد الدين وهبة ثم قرأت نصها تتحقق لي جملة أشياء . تحقق لي أولاً أن سعد الدين وهبة قد قفز قفزة واضحة الى الامام من نقطة «المحروسة» . ولست اقصد بهذا أنه قد بلغ هذا النضج الفني الذي نرجيه له ، فاني أعتقد انه لا يزال امامه أشواط يقطعها حتى يبلغه ، واني لأرجح انه قاطعها وبالغ ما ينشده من نضوج ، ولا سيما لأنني أعرف ان سعد الدين وهبة رجل متواضع يحسن الاستماع الى تقاده ، وغير مصاب بعقدة العياقة الذين يتوهمن ان كل ما يخلقون من آثار الفن يخرج من أدمعتهم وقلوبهم كاملاً ليس فيه مجال للاستكمال . فهو في ظني أشبه شيء بفلاح دوّوب يمرث أرضه في صمت وصبر

واذا كان سعد الدين وهبة قد حدثنا في باكورة اعماله عن «المحروسة» ، وهي مصر المحروسة ورمزاها ، فهو لم ينتقل بنا بعيداً في مسرحيته الثانية وهي «السبنسة» . هو ينتقل بنا الى قرية صغيرة هي «الكوم الاخضر» ، ف المصر كوم اخضر ، كما يريد سعد الدين وهبة ان يقول . وفي هذا الكوم الاخضر او عليه وجدت قبلة .

فمسرحيه «السبنسة» إذن تدور حول قصة قبلة في العهد البائد وعندما عُثر عليها عسكري البوليس صابر كلف بمحاسبتها حتى يأتي المأمور والحكمدار وخبير القنابل . وفي لحظة من عدم الانتباه سرت هذه القبلة ، والمفروض ضمناً أن من وضعوها هم الذين سرقواها . وسرقة القبلة طبعاً هي بداية تعقد الامور في المسرحية . فحين يبلغ العسكري صابر الصول درويش صول النقطة بأمر اختفاء القبلة ، يصاب الصول درويش بذعر شديد ، لأنه لا يعرف كيف يواجه رؤساه ، حضرة المأمور وسعادة الحكمدار ومدحه بك ضابط المباحث وامين بك خبير القنابل الذي أوفدته القاهرة خصيصاً لفحص هذه القبلة و ابطال اذاها . ويخشى أن يصارحهم بسرقة القبلة فلا يهديه ذعره الا الى حل سخيف قائم على الكذب والتضليل ، فيأمر العسكري صابر أن يضع قطعة من الحديد البارد الاصم مما يستخدم لضغط الوراق على المكاتب الحكومية ، على الكوم مكان القبلة المسروقة ، لأنه يعلم ان غضب رؤسائه لن يتتجاوز تعنيفه على غباوته التي لا تميز بين القبلة وقطعة الحديد ، ولكنه سيؤدي الى محاكمة أمام مجلس عسكري على الاعمال في الواجب إذا عرفوا بسرقة هذا المتفجر الخطير . ويتردد صابر طويلاً ، ولكنه يقبل اخيراً تحت الحاج الصول درويش ، ولعلمه بأن المجلس العسكري سيتناوله هو ايضاً كما يتناول الصول درويش وهكذا يقضي صابر نهاره على الكوم وهو يحرس قطعة الحديد وكأنه يحرس القبلة . وتراء على هذا الوضع غزية اسمها سالمه وأمها فردوس وهمما تقيمان بجوار الكوم فتسخران منه .

ويصل المأمور وخبير القنابل والباقيون الى مكان القبلة لفحصها ، وهنا تقع المفاجأة التي تعيش معنا آثارها الى آخر المسرحية ، وهي ان خبير القنابل يعلن - كاذباً طبعاً - ان قطعة الحديد هذه هي فعلاً قبلة شديدة الانفجار ، وانها من نفس النوع الذي وجد في ميت كنانة وفي اماكن اخرى ، بما يوحى الى السلطات انه كشف لها عن خطوط نشاط عنيف تقوم به احدى

المنظمات السياسية على نطاق واسع ، بل ويطلب خبير القنابل شريطين للمسكري صابر الذي اكتشف القنبلة فوق القرية من دمار محقق . كل ذلك والمسكري صابر في ذهول تام لما يجري حوله ، ويهم بأن يصادر الجميع بحقيقة الامر ولكن الصول درويش يزجره خفية ويدركه بالمجلس العسكري الذي يتظره لو انه افصح عن الحقيقة فيصمت . ونفهم من كل ما يجري ان خبير القنابل فبرك كل هذا لإيهام السلطات انه قد كشف عن موأمرة كبيرة .

هكذا يجري تحقيق واسع النطاق لمعرفة البخاني او الجناة الذين وضعوا هذه القنبلة . وبدأ التحقيق بالغزارة الجميلة التي نعلم منذ اللحظة الاولى أنها راقت لعين خبير القنابل ومدحه بك ضابط المباحث ، وتحتجز الغزارة للتحقيق في الظاهر بحججة أنها تقوم بجوار الكوم ولا بد أنها شاهدت شيئاً او أحداً يتصل بقنبلة الكوم الاخضر ، وفي الواقع لساومتها على عرضها فهي لم تشاهد شيئاً ولا أحداً . وتوقف الغزارة موقفاً بطوليأً فهي ترفض ان يسمها احد من رجال الادارة وهي البغي التي تعيش على « باب الله » على حد قوله وينالها كل من في جيشه عشرة قروش ، وترفض الغزارة ان تشهد زوراً بأنها رأت فلاناً او علاناً رغم ارهاب رجال الادارة لها ، ورغم محاولات الضغط المتكررة من امها فردوس بأن تشهد في التحقيق بما يريد رجال الادارة بل وان تسلم جسدها لشهواثم حتى تسترد حريتها .

كل ذلك وسعادة الحكمدار يشرف على رأس قوة من أربعين شرطياً على مجرى التحقيق بطريقته الخاصة : طريقة علي بابا والاربعين حرامي ، وجعلت اهل القرية وماجاورها من القرى يطلقون عليهم اسم « الجراد » لأن الجراد ما نزل بقرية الا وجعل خبراتها كعصف مأكول . فقد كانت طريقة سعادة الحكمدار كلما وقعت جريمة كبيرة في تلك المنطقة ان ينزل بقوة من اربعين شرطي على عددة القرية ويرابط برجاله في دار العددة حتى يأتيه العددة بالتهمين اللاز敏 للقضية . والعددة المسكين يطعم هذا الجيش الصغير في الفطور والغداء والعشاء من ماله الخاص اياماً وأياماً

حتى يخرب بيته . ومن هنا فقد تعود العمدة صيانة ماله ان يأتي لسعادة الحكmdار بأي متهمين ، ولو لم تكن لهم اية صلة بالحادث حتى يرحل الجراد عن داره وعن قريته . وهذا ما تم بالضبط في حادث قنبلة الكوم الاخضر ، فقد جاء العمدة لسعادة الحكmdار ورجاله بثلاثة متهمين لا يعلم ان لهم صلة بالحادث ، وكان هؤلاء الثلاثة فلاحاً وعاماً وطالباً أزهرياً من ابناء القرية ، أو كما نقول اليوم ممثلون لقطاع الفلاحين والعمال . والثقفين وسعد الدين وهبة لم يعطنا معهم ممثلاً للرأسمالية الوطنية ، ربما لاعتقاده ان الرأسمالية المصرية يومها لم تكن وطنية .

وهكذا يجد كل هؤلاء أنفسهم محتجزون ظلماً وراء القضبان مع الغزية الموس سالمه التي رفضت ان تسلم عرضها لرجال الادارة الفاسدين البغاء ، ورفضت أن تشهد على أحد زوراً لنجو بجلدها .

بقي قطاع الجنود من «قوى الشعب العاملة» كما نقول نحن اليوم ، وهو مثل في العسكري الطيب صابر الذي استولت عليه أزمة ضمير عارمة فهو وحده - مع الصول - يعرف ان القنبلة المزعومة هي مجرد قطعة من الحديد وضعها هو بيده على الكوم ، وان القنبلة الحقيقة لا تزال خبيثة في مكان ما من القرية ، وأنها قد تنفجر فتهدم البيوت وتقتل الابرياء . واشتدت ازمة ضميره حين تواتت الاعتقالات . وهو يعلم ان في يده مفتاح الموقف : ان أعلن الحقيقة اطلق سراح المعتقلين وبدأ البحث الحاد عن القنبلة الخطرة المثبتة في القرية . وهو بحاجة إلى شيء واحد ، وهو ان يوؤيده الصول درويش في شهادته هذه امام روئائه . ولكن الصول درويش يخذله بل ويتنكر له ويندره بالويل ان هو اعلن الحقيقة . وينقلب الخير الشر في نفس صابر ويسلم امره لله ويعرف بالحقيقة أمام روئائه ، وكما هو متضرر طبعاً بخذله الصول درويش ويأبى الرؤساء أن يصدقوا رواية عسكري تافه وان يكتذبوها تقرير خبير القنابل ، ويتأكد لهم ان العسكري صابر قد أصيب بلوثة جنون ، بل لوثة جنون هائج خطر ، لانه لا يفت能夠 يتحدث عن قنبلة خطيرة

مبئوثة في القرية سوف تتفجر يوماً ما وتهدم البيوت وتقتل الابرياء فيوثرت في قميص المجانين توطة لترحيمه الى مستشفي المجاذيف بالقاهرة .

وفي الفصل الاخير نجد انفسنا في محطة السكة الحديد في الكوم الأخضر ننتظر القطار المسافر الى القاهرة مع أبطال هذه المسرحية ، مع المعتقليين الثلاثة الفلاح والعامل والطالب الازهري تحت الحراسة الشديدة ، ومع العسكري العاقل المجنون صابر ، بل ومع الغزير سالمه التي افرج عنها بعدم كفاية الادلة ، ومع ذلك فقد قررت انه لا بقاء لها في هذه القرية الظالمة .

وهم يتظرون ترحيلهم في عربة السبنسة في آخر القطار . ونعلم ان ركاب السبنسة دائمآ مکانهم في ذيل القطار وهذا سر بلاهم ولكننا نعلم ايضاً ان ركاب السبنسة ، وهم المسجونون السياسيون في عهد فاروق ، ليس مکانهم بالضرورة في ذيل القطار ، ولتد يكون مکانهم في مقدمته ، لأن موضع القاطرة (سعدالدين وهبة يقصد القيادة) هو الذي يحدد كل هذه الأشياء .

فلان القاطرة توضع أمام الدرجة الاولى (الاستقراتية) فهذا يجعل الترسو (الشعب) والسبنسة الملحة به في المؤخرة ، اما إذا عكس القطار اتجاهه فان الترسو (ومعه السبنسة) يكون مکانه في مقدمة القطار . ويتوارى البريمو الى الخلف البعيد في المؤخرة . وهنا يقول لنا سعدالدين وهبة دائمآ الماديء العميق : اما الدرجة الثانية (يقصد الطبقة المتوسطة) فهي دائمآ في مکانها ، لا يتغير لها موضع سواء اتجه القطار الى القاهرة او الى الكوم الأخضر . وفي هذا ما فيه من السخرية الضمنية بانتهازية الطبقة الوسطى التي لا يتغير لها حال ولا تتأثر في شيء ايًّا كان النظام الذي تسير عليه البلاد .

وواضح من كل هذا ان سعدالدين وهبة اى يقصد بقبيلة الكوم الأخضر شرارة ثورة ٢٣ يونيو ١٩٥٢ . وبالقبيلة الزائفة تلك الحركات الثورية الزائفة او المجهضة التي سبقت ثورة ٢٣ يونيو ١٩٥٢ . وواضح انه يقصد ان شرارة الثورة الحقيقة الممثلة في القبائل الحقيقية ظلت خبيثة وكامنة النيران

في مصر ، وان السلطات الحاكمة عيت عنها او تجاهلتها لانشغالها بسفاسف الامور كالبحث وراء المافع الخاصة والانغماض في الشهوات ، وذهبت تحيط خبط عشواء وتقبض على السذج من ابناء الشعب الفاقدين لكل وعي سياسي حقيقي ، كذلك العامل الانفعالي الذي وقفت ثوريته عند تهديد صاحب المصنوع بتدمير مصنهعه عند اختلافهما حول مسألة الأجور . واضع اياضآ ان سعد الدين وهبة يزيد برمز السبنسة ان يصور لنا أن مكان القيادة واتجاه القطار هو الذي يحدد وضع الطبقات الشعبية ، فان التصقت القيادة بالطبقات العليا في المجتمع جاء الشعب في الذيل وان التصقت بالطبقات الشعبية جاء وجهاء المجتمع في الذيل ، وان بين هؤلاء واولئك طبقة انتهازية هي الطبقة الوسطى تستفيد من مكانها المتوسط بحيث لا تتغير المسافة او العلاقة بينها وبين القيادة .

ومن هذا ترى ان سعد الدين وهبة قد خطأ خطوة واسعة في «السبنسة» على ما بلغه في «المحروسة» . فموضوع «السبنسة» موضوع جوهري يمس حياة مجتمعنا كله ويصور الجذوة الكامنة تحت الرماد – ايام – حكم فاروق ، تلك الجذوة التي لم يرها رجال العهد البائد بسبب فسادهم واعبيتهم وانشغالهم بالسفاسف الشهوانية . وهو يصور مقاومة مصر الحقيقة في شخصيتين متناقضتين كل التناقض ، هما شخصية المؤمن الأبية التي تأبى أن تسلم نفسها للقسر وشخصية الشرطي الطيب المخلص لوطنه الذي يرى الخطر وينبه إليه فلا يتلفت أحد إلى قوله بل يرمي بالخنون لأنه يرى ما لا يراه الناس . ومن خلال أشخاص المسرحية واحداثها يجد سعد الدين وهبة مجالاً خاصاً لتصوير الانحلال الحكومي كما يجد مجالاً خاصاً للنقد الاجتماعي بما يدخل عمله الفني هذا في دائرة تلك المدرسة التي يسمونها بالواقعية الاشتراكية .

ولكن رغم كل هذا النجاح الذي حققه سعد الدين وهبة من حيث الشكل والمضمون لا يسع الناقد الا ان يحس بأن شخصيات سعد الدين وهبة فيما خلا الغزية والعسكري صابر ، وربما تلك البنت الفلاحية المسكينة السادجة

زوجة الفلاح التي سلمت جسدها لرجال الادارة لمجرد انهم وعدوها بالافراج عن زوجها الفلاح ، شخصيات نموذجية او اقنعة ثابتة ربما بلغت حد الكاريكاتير كما في حالة خبير القنابل ، كذلك نحس بأن سعدالدين وهبة في حرصه الشديد على اتقان الشكل قد قاس كل شيء بالمسطرة والفرجار كأنه يرسم تصميمًا معماريًّا بالفكرة والقلم فجعل لكل رمز مقابلًا وحسب كل رمز أدق حساب . وفي هذه المحاولات لإحكام البناء لم يتلفت سعدالدين وهبة إلى العنصر الانساني وما يتبعه من بناء الشخصية التكاملة ، فلم يستطع ان يتخلص من تأثير الرمحاني الرهيب في كافة كتاب الكوميديا او في اكثربهم ، فجاء فلاحوه وعماله وازهريوه واداريوه اما بِلا لون او طعم او رائحة واما تقليديون من مملكة الكاريكاتير والاقنعة التي لا ترى الا وجهاً واحداً للشخصية الانسانية . كذلك نقف حائزين امام تصوير سعدالدين وهبة لسلبية الشعب المصري او لاستسلامه ايام حكم فاروق؛ فلا نجد بين النماذج المظلومة التي قدمها لنا من تحركه التخوة الا بغيًّا وجنديًّا من جنود البوليس فلا نعلم ان كان يريد ان يتهمكم بكل هذه القطاعات من ابناء الشعب في هذه الكوميديا الجميلة ام انه يريد ان يصور لنا مأساتهم في ظل حكم فاروق . فالحق يقال ان نهاية «السبنسة» تشتمل على كل مقومات التراجيديا ، حيث نرى كوكبة المهازيين المحررين على رصيف المحطة يساقون كالسوأيم إلى عربة السبنسة ليماقبوا في القاهرة على جريمة لم يرتكبواها . حتى الشرطي المخلص الصادق يلبسه سعدالدين وهبة قميص المجازين . وهذا بالذات ما يجعلني أعتقد ان سعدالدين وهبة فنان اصيل ، ولو انه كان فناناً رخيصاً لبشر بالنهاية السعيدة في ختام مسرحيته وجعل الخير يتتصر على الشر من اقصر طريق . وانما اكتفى سعدالدين وهبة بحديثه الجميل في النهاية عن درجات القطار ان يوحى لنا بإيماء بأن كل هذا الظلم والظلم ليس من المطلقات في شيء ، وإنما كل شيء يتوقف على اتجاه القاطرة التي تجر العربات ، ان اتجهت الى الريف كان الشعب في المقدمة وان اتجهت الى المدينة كان الشعب في المؤخرة .

ومن أجل هذا الحال بالايحاء والايماء دون رخص العبرة وطنينها بأن الفجر آت لا ريب فيه كما يقولون استحق سعد الدين وهبة منا التحية الصادقة على ولائه للفن قبل ولائه للدعائية — وهو — قد وضع لنا في بناء الواقعية كما ينبغي أن تكون حجراً قوياً سليماً يمكن البناء عليه . ومن أجل هذا نقول له : ان انت مضيت في هذا الطريق وانتبهت في الوقت نفسه الى خطر الأقنعة على المسرح وعنيت بابراز شخصية أبطالك متكاملة لها اكثير من وجه واحد واكثير من بعد واحد فطريقك ممهود الى شيء قريب جداً مما فعله جوجول في «المفتش العام» . ولعل الثالثة تكون ثابتة .

يا طَالِعُ الشِّجَرَةِ ..

- ١ -

اذا اردت أن تعرف في اجمل ماذا فعل توفيق الحكيم في آخر كتاب له «يا طالع الشجرة» ففي مقدمة الكتاب عبارة واحدة ربما ساعدتك على ذلك في قوله : «أوحب دائماً أن ارى وان استخرج - كما حدث عندي في (شهرزاد) من فننا الشعبي أساساً فكريأ». حتى عندما لا يريده الفن الشعبي أن يقول شيئاً . بل وعلى الأخص عندما لا يريده ان يقول شيئاً ». أما بقية المقدمة فلا أعتقد أن لها قيمة معينة ، لا من حيث هي دراسة ولا من حيث هي تمهيد. فهي قد تصطل أكثر مما تفيد ، وهي تعرض لخطر الاتجاهات في خفة وربما في سذاجة ، لأنها تجمع كل المدارس الجديدة كالسريالية والبعمية والتجریدية واللامعقول وغيرها في زكية واحدة وتسميتها الفن الحديث ، بل وتضع في نفس الزكية ابسن وبرنارد شو وبراندلو وبرخت في حين ان لكل واحد من هؤلاء غاية خاصة ومنهجاً خاصاً .

فلننس اذن هذه المقدمة ، ولا نذكر منها الا عبارة توفيق الحكيم انه يحب دائماً ان يستخرج من الفن الشعبي أساساً فكريأ فهي دليلنا الحقيقي الى فن توفيق الحكيم ، او هي تثبت لنا مع ما تثبته هذه المسرحية الاخيرة ان الخط الرئيسي في أدب توفيق الحكيم يبدأ من «عودة الروح» الى «أهل الكهف» الى «شهرزاد» « الى بيعماليون » الى «ايزيس» الى «يا طالع

- ٢٢٩ -

الشجرة ». هو خط واضح وصريح ، قد يتعرج أحياناً وعبر بمحطات فرعية ، ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج أساس فكري من الفن الشعبي .

ومعنى هذا الكلام ان « يا طالع الشجرة » ليس فيها جديد الا العمل الفني نفسه ، أو بعبارة أدق ليس فيها تحول جديد في فن توفيق الحكيم رغم مقدمته الاعتذارية المضللة ، ورغم ما فيها من أشياء تبدو أحياناً كالطلاسم للقارئ غير التمرن ، ورغم زعم الزاعمين أنها أقامت للامعقول مسرحـاً في العربية . ليس في « يا طالع الشجرة » طلاسم بمعنى الطلاسم وإنما فيها عمق شديد ، وهذا العمق هو مصدر حيرة القراء ، وهو عمق ليس جديداً ولا غريباً في توفيق الحكيم ، فهو ملازم لكل ما تناول بالفن من أساطير . ولكنني لا احسبني اغالي ان قلت ان توفيق الحكيم قد بلغ اعماقه في « يا طالع الشجرة » ، فهذه المسرحية عندي هي أعمق ما كتب ، وهي ادق ما كتب ، وهي أكمل ما كتب ، فهي باختصار قمة فنه المسرحي حتى الآن .

وكل ما حدث هو أن توفيق الحكيم قد فتح عقله أخيراً لمختلف « الاساليب » الجديدة في التعبير المسرحي . فأخذ عن بيراندلو منهجه في اهتزاز الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة ، وأخذ عنه وعن غيره منهجهم في تداخل الازمنة والامكنة ، وأخذ عن بيكت وبونسكي وغيرهما بعض مناهج التعبير في مسرح اللامعقول دون أن يتقييد بفلسفتهم او يختار بغيرهم ، فلتوفيق الحكيم حيرته الخاصة به ، وهي حيرة لا اقول أنها تبلغ في مجازفتها او في نفادها او سخريتها او مرارتها او اضطرابها او هياجتها حيرة كافكا او بيكت او بونسكي ، فحيرة توفيق الحكيم حيرة هادئة ، حيرة بالعقل لا بالقلب ، وهي حيرة المجازف الخائف المتهيب من المجهول . فهي اذن حيرة توفيق الحكيم لا حيرة غيره وهذا يكفي دليلاً على أمانته الظيمة مع نفسه ولنفسه ولبيته ولترائه ، وهي مع ذلك كله حيرة لا تقل عمقاً وخصوصية عن حيرة

كل هؤلاء . وهو وان كان قد فتح عقله لكل هذه المؤثرات الخطيرة فهو قد اغتنى بها وتمثلها في فنه أفضل تمثيل فساعدته على النمو وبلغ التمام دون ان تغير من ذاتيه شيئاً .

و « يا طالع الشجرة » مسرحية لها موضوع رغم كل ما يقال من أنها بلا موضوع . أما موضوعها فهو ذلك الموضوع القديم الذي لم يأس توفيق الحكيم أبداً من الحديث فيه ، وهو ذلك الصراع الخاير في نفس الإنسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الاخصاب بالعقل والاخصاب بالجسد . بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الابدية بين عقل الانسان وروحه . واما الرموز التي استخدمها توفيق الحكيم للتعبير عن هذا الصراع الوجودي - الوجودي بمعنى الاوتولوجي - فكلها رموز قديمة وشائعة ومعروفة ، فهي جزء لا يتجزأ من تراثنا الديني كما نجده في الكتب المقدسة وتفسيراتها ، ومن تراثنا الشعبي كما نجده في عديد التدابير وأناشيد الافراح وفي سيرة خضراء الشريفة ولدتها العظيم ، ذلك الفارس الاسود رمز المخلص ابو زيد الهملاي الذي ولد في الاساطير ، وولد في أول عمل من أعمال توفيق الحكيم ولكنه اجهض اجهضاً في آخر عمل من أعماله ، واخيراً نجده في سيرة ثالوثنا المقدس ايزيس واوزيريس وولدهما المخلص حوريس الذي يمولده يأتي الربيع الدائم وتقوم الجنة على وجه الأرض ، تلك السيرة التي سيطرت على جنان توفيق الحكيم ولا تزال تسيطر عليه منذ أن كان في المهد صبياً ، وارتقت وجданه قبل ان يقرأ عنها شيئاً ومشت في فكره وروحه وفنه ، بل وربما ارتعش لها جسده كذلك كأنها اول رؤيا رآها قلبه الفنان .

ورغم ان كل هذه الرموز ودلائلها مختلطة في مسرحية « يا طالع الشجرة » الا اننا لا نزال نتبينها ونتبين معانيها بوضوح كاف فيما اتفقنا على تسميتها المكان والزمان والأشخاص والاحاديث . فلننقل ان الدار ذات الحديقة الصغيرة وشجرة البرتقال الوحيدة في ضاحية الزيتون التي تقيم تحتها سحلية خضراء هي جنية المنفي ، او هذه الدنيا التي نفينا اليها من الفردوس ، وان الشجرة ،

شجرة الحياة ، ولنقل ان الرجل وزوجته ، هما آدم وحواء (أي الانسان) بعد السقوط وهم عند توفيق الحكم رمزان دائمًا لل الفكر والمادة او للروح والحسد ، وكلاهما في الانتظار ، هو في انتظار إثمار الشجرة وهي في انتظار اثمار حـمـهـا ، وكلاهما له رؤيا .. رؤيـاهـ هو ان تصبح شجرـتـهـ «شجرة الفكر» الشجرة ذات الشمار الأربع ، تطرح البرتقـالـ في الشـتـاءـ والـمـشـمـشـ في الرـبـيعـ والـتـيـنـ في الصـيفـ والـرـمـانـ في الـخـرـيفـ ، وهـذـهـ هيـ الـجـنـةـ عـلـىـ الـأـرـضـ اوـ هيـ الرـبـيعـ الدـائـمـ كماـ يـقـولـونـ ، ولكنـ مشـكـلةـ الفـكـرـ ، هيـ اـنـهـ لـنـ يـسـتـطـعـ أـنـ يـنـشـرـ بـالـشـمـارـ الـأـرـبـيعـ الـجـنـةـ عـلـىـ وـجـهـ الـأـرـضـ الاـ اـذـاـ استـمـدـ شـجـرـتـهـ بـجـيـثـ المـادـةـ وـامـتـصـهاـ فـيـ كـيـانـهـ تـامـاـ ، لاـ أـقـولـ تـخلـصـ مـنـهـاـ كـمـاـ يـتـخـاصـ الفـكـرـ المـجـرـدـ مـنـ كـلـ أـثـارـ المـادـةـ ، ولكنـ أـكـلـهاـ وـهـضـمـهـاـ وـمـثـلـهـاـ اوـ سـيـطـرـ عـلـيـهـاـ بـجـيـثـ ذـاـبـتـ ذـاـيـتـهـ فـيـ ذـاـيـتـهـ . اـمـاـ رـوـيـاـ المـرـأـةـ فـهـيـ سـبـوـعـ بـنـتـهـاـ المـجـهـضـةـ (أـيـ صـورـتـهاـ المـتـجـدـدـةـ)ـ الـيـ لـمـ تـولـدـ وـلـنـ تـولـدـ اـبـدـاـ فـهـيـ رـوـيـاـ بـالـوـهـمـ الدـائـمـ . وـهـكـذـاـ فـإـنـ جـنـةـ الفـكـرـ لـاـ سـبـيلـ إـلـىـ تـحـقـيقـهـاـ إـلـاـ بـأـنـ يـفـتـرـسـ الفـكـرـ المـادـةـ وـأـنـ يـقـتـلـ رـوـحـ الـأـنـسـانـ جـسـدـهـ وـيـغـتـدـيـ بـهـ اـغـذـاءـ ، وـهـيـ جـرـيـمةـ قـتـلـ فـيـ مـنـطـقـ الـأـحـيـاءـ . وـاـمـاـ جـنـةـ المـادـةـ هـذـهـ الـيـ تـحـلـمـ بـهـاـ زـوـجـةـ آـنـاءـ اللـيـلـ وـأـطـرـافـ النـهـارـ فـهـيـ وـهـمـ فـيـ وـهـمـ ، وـهـيـ لـنـ تـتـحـقـقـ إـلـاـ فـيـ عـالـمـ الـأـوـهـامـ ، هـذـهـ جـنـةـ خـضـرـاءـ وـتـلـكـ الـجـنـةـ خـضـرـاءـ ، وـكـلـ مـنـ فـيـ الدـارـ وـمـاـ فـيـهـاـ جـنـيـتـهـ يـلـبـسـ ثـوـبـاـ أـخـضرـ ، حـتـىـ الـاحـلامـ تـنـسـجـ بـخـيـوطـ خـضـرـاءـ .

والـزـوـجـةـ كـمـاـ يـحـدـثـنـاـ توـفـيقـ الحـكـيمـ ، اوـ الطـبـيـعـةـ اوـ المـادـةـ ، سـمـهـاـ ماـ شـئـتـ منـ الـاسـمـاءـ ، اـرـادـتـ انـ تـخـصـبـ مـنـ زـوـجـهـاـ الـاـولـ ايـامـ شـبابـهاـ ، اوـ ايـامـ انـ كـانـتـ هـيـوـلـيـ رـعـنـاءـ ، وـلـكـنـ زـوـجـهـاـ الـاـولـ نـهـاـهـاـ عـنـ ذـلـكـ لـشـدـةـ فـقـرـهـماـ ، وـلـقـدـ كـانـ الفـكـرـ المـطـلـقـ فـقـيرـاـ فـعـلـاـ لـاـ يـطـقـ وـلـاـ يـعـلـكـ اـقـامـةـ بـيـتـ اوـ اـسـرـةـ فـيـ ذـلـكـ الـلـوـنـ الـهـيـوـلـيـ الـقـدـيمـ فـلـمـ اـشـتـغلـ بـسـمـسـرـةـ الـأـرـاضـيـ وـتـعـمـرـهـاـ فـيـ التـواـحـيـ المـقـفـرـةـ أـثـرـىـ وـاستـعـدـ لـإـنـجـابـ الـخـلـافـ وـتـحـدـيدـ الـحـيـاةـ . فـهـذـهـ الـأـرـضـ الصـغـيرـةـ

العامرة بعد خراب بالاستصلاح هي كل ما نملك في الوجود ، وهي في الحق ليست دارنا وانما ورثناها عن السيد الاول منظم الافالك ومورث الديار ، ونحن كالزوج نزلاء فيها منذ اقرنا بوجودنا المادي. وبمحق هذا الاقران وحده لا أكثر وفي جنينة هذه الدار نحاول ان نرمي شجرة البرتقان ونعلم بروءا واضحة ولكن غير قطعية ، مثل نبوءة الدرويش ، ان ننشر فيها الربيع الدائم ونجعلها ذات اربع ثمار ، والانسان حقا كالزوج الثاني مفتش القطار ، لانه موجود في الزمان الدائم الجريان كأنه قطار متواصل المسير ، والانسان في هذا القطار ليس مجرد راكب لأن للراكب محطة بداية ومحطة منتهى وهو يعرف من أين جاء و الى اين مسعاه ، ولكنه كمفتش التذاكر أو الكمساري : حركته دائمة بلا نقطه ولا غاية ، وليس له من شغل إلا اداء عمله بدقة ، وهو في تأملاته بعد الأشجار الماربة من القطار ، ولأنه جزء لا يتجزأ من هذه الحركة الدائمة فهو لا يفكر في إيقاف القطار ولكن يحلم كأطفال في استيقاف أشجار الحياة .

ولكن الخطير في كل هذا هو ان توفيق الحكم بعد أن صور الزوجة عاقراً في دارها الارضية غير قادر على الامانة في الوهم بعد أن ول شبابها ، انما أراد في ظني أن يقول : « انما هذه الديار ديار خراب رغم ثوبها التشيب » ، فالعالم منذ السقوط فيشيخوخته ، فإن كان فيها اثمار بالجسد والمادة فما هو الا اثمار بالوهم ، ولم يبق امامنا عشر البشر الا لون واحد من الامانات هو الامان بالفکر والروح ، كاثمار الشجرة ذات الشمار الاربع ، وحتى هذا اللون من الامان اثمار مخيف ورهيب ومحفوظ بالاثام والمهلك ، لأنه لن يكون الا اذا حطم الفكر المادة وحطם الروح الجسد ودفنتها تحت شجرته لتسميدها وتخصيبها. اما الملائكة فمات في الحالين ، لأن الجريمة سوف تكتشف لا محالة ، ونحن سائرون الى اعدام محقق او الى قصاص الجحيم حتى تدركنا اليد المنشلة فوقف الاعدام و « تحفظ القضية » كما قال الدرويش ، « للفسفة العامة » وحتى هذا لن يتم – اذا تم . او لن يتم في الوقت المناسب ، الا

بعد جهد جهيد ، لأن امره (امر تبرئة ساحتنا) سيحتاج الى فقهاء ومبرعين (في الدين شفاء) لاثبات براءتنا او لتخفيض الحكم على اقل تقدير .

أما بقية المسرحية فأمرها معروف ، هذه الزوجة الغريبة الأطوار تخفي ثلاثة ايام وتخفي معها السحلية الخضراء فيتهم الزوج الغريب الأطوار بقتلها . ويستخلص منه المحقق بالتلقيق المنطقى اعترافاً زائفآ افراضاً بقتلها ويقوى الشهادة عليه شهادة الدرويش ، رمز غيبيات هذا الوجود او رمز القدر او رمز « الانانكية » كما كانت اليونان تقول ، بأنه ان لم يكن قاتل زوجته في الحال فهو قاتلها في الاستقبال وهو قاتلها على كل حال . وهكذا يساق الزوج الى الحبس محتجاً ومنزعجاً ، ثم تظهر الزوجة بعد هذه الغيبة فيدخل سبيل الزوج ويعود الى زوجته وداره . وعندما يسألها الزوج عن مكان اختفائها طوال هذه الأيام الثلاثة ولا تجبيه بشيء ، فكل اجاباتها نافية ، يجن جنونه ويطبق على عنتها ولا يتركها الا جثة هامدة . ويفكر ان يسلم نفسه للعدالة ولكن المحقق نفسه يثنى عن عزمه ويصور له اختفاء جثة زوجته على انه أمر طارئ وانها لا محالة عائدة . وبهم الزوج بأن يدفن زوجته تحت شجرة البرتقال لتشمر الشمار الأربع ، ولكنه يكتشف اختفاء الزوجة وموت السحلية في الحفرة التي كان قد حفرها الحفار بأمر المحقق تحت الشجرة بمحنة وراء جثة الزوجة .

وكانى بتوفيق الحكيم يريد ان يقول ان الانسان متهم في جريمة لم يرتكبها بعد ، وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه بخسده ، وقد اصطلاح عليه منطقه (المحقق) وغيباته (الدرويش) لاثبات هذه التهمة عليه . وان مصيره الى هلاك اكيد ما لم تدركه رحمة الله او يظهر فقه جديد ينقذه من الاعدام الاكيد . أما غياب الزوجة ثلاثة ايام متتاليات في مكان مجھول خارج عن محيط الزمان والمكان ثم عودتها ، وهو رمز يذكرنا بما حدث بخسد المسيح ثم قيامه بعد ثلاثة ايام ، فهو يوحى بأن الطبيعة العاقر التي لا ينقطع لها حلم بالتجدد والاثمار إنما غابت غيبة اوريديس في عالم الظلمات لتختصب وتشمر ،

وهو رمز طالما استخدمه القدماء للتثبيت عن دورة التجاد والاخصاب سواء في عالم النبات او في عالم الحيوان . والذى يبقى ان نسأله هو هذا السؤال الملغز في توفيق الحكم عن اختفائه جثة هذه السيدة . أهو تكملة لرمز الصعود بعد القيمة الى أعلى رحاب ، ام هو إيحاء بالتللاشي التام لمادة الحياة بحيث لا يبقى في الكون شيء الا هذا الفكر المجرد في انتظار قصاصه . اما السحلية فهي المقابل الزووموري ، أي الحيواني ، للمرأة نفسها ، كالبقرة هاتور او حتى حور او خضرة بلغة المحدثين ، وهي رمز الربة ايزيس في الاساطير . لم يكن كثيراً اذن ما قلت من أن توفيق الحكم قد بلغ في المسرحية « يا طالع الشجرة » ذروة مجده الفني ، وان في هذه المسرحية من العمق والخصوصية ما لا يقل عن أي شيء كتبه بيكت او بونسكي او أي خالق حائز معذب من معذبي الفكر في العصر الحديث ، وليس هناك من فرق بينه وبينهم الا أن حيرته هادئة وحيرتهم مضطربة هائجة ، وان عذابه عذاب العقل وحده وعذابهم في العقل والتقلب معًا . ولو اني اردت ان اسبر اعمق هذا العمل الفني العظيم لمضيت ومضيت استخرج من غوره اجمل الكنوز .

حاولت ان أقرأ في « يا طالع الشجرة » معنى من تلك المعاني الاولية التي عودنا توفيق الحكيم ان نجدها في مسرحياته الكبرى ، وما دام لها معنى فهي مسرحية ذات موضوع . وما دمنا نبحث في صلة « يا طالع الشجرة » بمسرح اللامعقول فمن المهم أولاً ان نحدد ان كان لها موضوع ام انها غير ذات موضوع ، واذا كنا في تفسير ما قد قرأنا في « يا طالع الشجرة » موضوع الصراع بين روح الانسان ومادته ، فلنحاول الان تفسيراً آخر ، ولنحاول غداً تفسيراً ثالثاً ، وهكذا فإن « يا طالع الشجرة » عمل فني بالغ العمق والخصوصية فشأنه شأن كل الروائع العظيمة لا يكفي النقد عن استكشافها وتأويلها واستجلالها لا لشدة غموضها ، ولكن لشدة عقها وخصوصيتها ولوفرة ما هو مكتون في أغوارها من در وجمان . فلو لم يكن الامر كذلك لما كتب مائة ناقد وناقد عن « أوديب » او « هملت » او « الكوميديا الإلهية » او « فاوست » مائة كتاب وكتاب .

فلنقل بعد ما قلناه ان توفيق الحكيم لم تعد تحركه قصة الصراع بين الفكر والمادة بمعناهما البسيط المباشر كما كانت تحركه أيام اهتمامه بشهرزاد ، وانه قد انتقل الى الانفعال الفي بأحد مظاهر من مظاهر الصراع في عصرنا هذا ، الا وهو الصراع بين عقل الانسان وروحه ، عقل الانسان الذي تمثل في قيمه الفلسفية والعلمية وروح الانسان التي تمثلت في قيمه الدينية والغيبية وربما الفنية ايضاً ، وكل ما اصطلحنا على تسميته بالروحانيات . فقصة

بهادر وزوجته مهانه في دارهما ذات الجنيهه والشجرة هي قصة الانسان في هذا العالم لم يتغير فيها شيء . أما الرجل فهو يرمز الى عقل الانسان وكل ما يدور في رأسه المفكـر وكل ما يخرج منه من فلسفة وعلم ، وأما المرأة فهي ترمز الى روح الانسان وكل ما يدور في قلبه النابض ويخـرج منه من دين وفن . وهذهـن الـجانـان المـتعـارـضـان في شخصـيـةـاـنـسـانـيـاـنـ يـعـيشـانـ جـنـبـاـ إلى جـنـبـاـ في وجودـهـ الدـنـيـويـ ، والمـفـروـضـ اـنـهـماـ كـانـاـ غـيرـ مـرـتـبـطـينـ في وجودـهـماـ الـأـوـلـ في الجـنـةـ الـأـوـلـ ، والمـفـروـضـ اـيـضاـ اـنـهـماـ لـنـ يـكـونـاـ مـرـتـبـطـينـ في جـنـةـ المـيـادـ .

وقد صور توفيق الحكـيمـ انتقالـاـنـسـانـ منـ حـالـ الىـ حـالـ حينـ شـطـرـ مـسـرـحـيـتـهـ الىـ شـطـرـيـنـ اوـ فـصـلـيـنـ مـتـمـيزـيـنـ تـامـ التـميـزـ رـغـمـ ماـ بـيـنـهـماـ منـ صـلـةـ عـضـوـيـةـ . فالـفـصـلـ الـأـوـلـ يـقـولـ شـيـئـاـ وـالـفـصـلـ الثـانـيـ يـقـولـ شـيـئـاـ آخـرـ . الفـصـلـ الـأـوـلـ يـقـولـ انـ الرـجـلـ وزـوـجـتـهـ كـانـاـ يـعـيشـانـ فيـ سـلامـ غـامـضـ غـرـيبـ وـفيـ سـعادـةـ غـامـضـةـ غـرـيبةـ ، فـهـماـ مـتـفـاهـمـانـ وـغـيرـ مـتـفـاهـمـينـ فيـ وقتـ وـاحـدـ . فـلـكـلـ مـنـهـماـ عـالـمـ الـخـاصـ وـلـكـلـ مـنـهـماـ حـلـمـ الـخـاصـ ، لـهـ شـجـرـتـهـ وـسـحلـيـتـهـ وـحـلـمـهـ بـالـثـمـارـ الـأـرـبـيعـ وـانـقـامـ ذـكـرـ الكـورـاسـ الغـرـيبـ الذـيـ لاـ يـفـتـأـ يـذـكـرـهـ بـشـجـرـتـهـ وـخـصـوبـتـهـ ، كـورـاسـ «ـ ياـ طـالـعـ الشـجـرـةـ »ـ وـلـهـ حـلـمـ سـبـوعـ بـنـتهاـ بـهـيـةـ الذـيـ لـاـ يـغـيـبـ عنـ فـوـادـهاـ أـبـداـ وـلـهـ انـقـامـ ذـكـرـ الكـورـاسـ السـعـيدـ الذـيـ لـاـ يـفـتـأـ يـرـدـدـ فيـ اـذـنـيهـ «ـ بـرـجـلـاتـكـ ، بـرـجـلـاتـكـ »ـ . هـمـ سـعـيدـانـ لـاـنـهـماـ يـعـيشـانـ فيـ تـفـاهـمـ ، اوـ يـتوـهـمـانـ اـنـهـماـ يـعـيشـانـ فيـ تـفـاهـمـ ، فـهـوـ يـرـىـ ماـ تـرىـ وـيـسـمعـ ماـ تـسـمعـ اوـ يـتوـهـمـ ذـكـرـ ، وـهـيـ تـرـىـ ماـ يـرـىـ وـتـسـمعـ ماـ يـسـمعـ اوـ يـخـيلـ لـهـ ذـكـرـ ، اـمـاـ حـقـيـقـةـ الـأـمـرـ فـلـاـ يـدـرـكـهـ الاـ الـمـحـقـقـ لـاـنـهـ اـسـطـاعـ بـمـلـكـتـهـ الـخـارـقةـ اـنـ يـكـتـشـفـ اـنـ كـلـاـ مـنـهـماـ فـيـ وـادـ وـانـ كـلـاـ مـنـهـماـ حـبـيـسـ حـلـمـ الـخـاصـ ، حـتـىـ حـينـ يـدـخـلـ كـلـ حـلـمـ شـرـيكـهـ وـيـرـىـ روـيـاهـ وـيـتـهـجـ لـاـبـتـهـاجـهـ اـنـماـ هوـ فيـ الـوـاقـعـ لـمـ يـخـرـجـ مـنـ حـلـمـ الـخـاصـ وـمـنـ روـيـاهـ الـخـاصـةـ . وـفـيـ تـدـاخـلـ الـاـحـلـامـ هـذـاـ وـتـبـاعـدـهـاـ بـلـغـ تـوـفـيقـ الحـكـيمـ قـمـةـ فيـ الـفـنـ وـالـفـكـرـ لـاـ نـعـرـفـ اـنـ اـحـدـ بـلـغـهـاـ مـنـ قـبـلـ الـاـ بـرـ اـنـدـلـوـ الـعـظـيمـ .

هذا النعيم الغامر — أو هذا الجحيم الفظيع الذي يدفع الى الجريمة او يجبر ان يدفع اليها كما يقول المحقق — هو نعيم التفاهم او جحيم الالتفاهم . هذا النعيم الغامر اثما له مصدر واحد هو ان الزوجين يعيشان في عالم لا تلقى فيه أسلة ، فالعقل لا يسأل الروح شيئاً ، والروح لا تسأل العقل شيئاً فان ألقى أحدهما على الآخر سؤالاً لم يتضرر له جواباً ، فإن جاءه الجواب اقتنع به ولم تساوره المواجهات والشكوك بل اقتنع به وكأنه السائل والمجيب في وقت واحد : كل منهما يرى بعيوني صاحبه ويسمع بأذنيه . وهذا الجحيم هو ان كلاًّ منهما في الواقع اثما « يتوهם » انه مندمج في صاحبه قابل لعامله وأحلامه ، وحقيقة الحال انه يعيش في برج عاجي بناء لنفسه ، فهو السائل وهو المجيب ، وليس بين العقل والروح من رويا مشتركة الا ما توهما ، وهذا ما يمكن ان نسميه قمة الالتفاهم . فتحن اذن في الفصل الأول نشهد قمة التفاهم وقمة الالتفاهم ولكن الذي يزيل كل توتر ان الالتفاهم يعيش في وهم دائم هو انه التفاهم عينه بسبب هذه الملكة السحرية ، التي كان يملكتها الانسان في القديم والرويا التي كانت في غابر الأيام ترفع الحد الفاصل بين الحقيقة وال幻梦 او بين الذات والموضع او بين الروح والمادة او بين الانا والغير او بين « التومنا » (الأشياء في ذاتها) و « الفينومينا » (الأشياء في مظاهرها) كما يقول الفلاسفة ، او بين دائرة العقل العملي الذي ندرك به جوهر الأشياء ودائرة العقل النظري الذي نفهم به مظهر الوجود من خلال علم العلماء .

لم يكن اذن هناك صراع بين كل ما هو عقلاني ، وكل ما هو روحاني في حياة الانسان في غابر الحضارات . ورغم وجود الناقض الأصيل بينهما لم يتمكشاف هذا الصدع في حياة الانسان ، وانما كانت هناك وحدة عظمى بينهما ، وحدة بالوهم حقاً ، ولكنها وحدة على كل حال . تشهد على ذلك كل الحضارات القديمة حيث اندمج كل شيء في كل شيء ونزلت الاللهة تتجلو على الأرض ولم يكن هناك ما يفصل الدنيا عن الدين والروح عن المادة والجوهر عن المظاهر . عندئذ كان الانسان يعيش سعيداً سعادة العصر الذهبي

التي هي سعادة الأوهام .

هكذا كانت الحال : عاش الانسان في جنة الزيتون كل ما فيه متفاهم مع كل ما فيه ولكن في اطار شامل من الوهم الاعظم ، لا اقول بالنسبة لنفسه ولكن بالنسبة للمحقق المدقق الرأي على مبعدة ، ثم حدث أخطر حادث في حياة الانسان حين غابت روحه ثلاثة أيام متواصلة ، ثم عادت الى دارها ، خرجت كما تعودت أن تخرج في رحلتها القصيرة ، خرجت كعادتها نصف ساعة لتشتري بكرة خيط اخضر لتنسج به الثوب الأخضر لحملها الاخضر خضرة المروح الخضراء ، اي بيتها ، كما ينسج الشعراء بخيوط الاحلام اجمل الروى ، ولكنها في هذه المرة غابت غيبة طويلة ، غابت ولم تعد الا بعد ثلاثة أيام ، او كما قال زوجها أنها قطعاً ستعود بخيط يكفي ان يلف العالم ثلاث لفات . وحين ساعدها زوجها أين كانت لم تجرب في الظاهر بشيء مفيد ، ولكنها في الواقع أجبت بالتفي افید جواب : نفت أنها كانت في بيت احد اقاربها او بيت احد معارفها او في أي بيت اطلاقاً . نفت أنها كانت في فندق او مستشفى او مصحة او سجن او بنسيون او في ماخور او في مرقص او في محل خياطة ، او في محل ازياء او في محل بقالة او عطارة او خردوات . ونفت أنها كانت في ملجاً ايتام او في روضة أطفال او في مدرسة بنات او عند منجمة او عند كودية او في مسجد او أنها كانت عند أولياء الله الصالحين او عند القوادين والشالبين او في ذهبية في النيل او في عوامة او في قطار او في سيارة او في طائرة او في باخرة او في غواصة او في عزبة في الريف او في خيمة في الصحراء او هودج على جمل الخ في الكباين او تحت الشمامي او تحت الكباري كما نفت أنها كانت عند طبيب او داية او حلاق او عشيق او باطجي او أنها كانت في غرزة حشيش او في سوق الخضار او سوق السمك او سوق الكانتو او سوق السلاح او أنها كانت في معمل او مشغل او مغسل او مسمط او أنها كانت في العنابر او في المقابر . باختصار كلما ذكر لها زوجها مكاناً قالت : لا .

وسر ذلك بسيط ، وهو أنها لم تكن في مكان ما من تلك الأمكانة التي نعرفها في وجودنا الأرضي بجواستنا الخمس ، وإنما كانت في «اللامكان» او في «كل مكان» اي خارج حدود المكان ، او بعبارة أخرى كانت في المكان الوحيد الذي لم يخطر لزوجها ان يسألها عنه : كانت في رحاب الله . كانت في رحاب الله ثلاثة أيام : يوماً مع موسى ويوماً مع عيسى ويوماً مع محمد وصعدت معهم المراجع فرأيت ما لم تره عين وسمعت ما لم تسمع به اذن . وعادت حقاً بخيط أحضر ، ولكنها كان خيطاً كثيراً لا ينسج منه ثوب واحد صغير كما تفعل النفس الشاعرة في أحلامها ، بل خيط يلف العالم ثلاث لفقات وتنسج منه غلالة خضراء تكفي أن تكسو الكون كله حين تتم وتستتم ويحييء اليوم الموعود فتدخل حمى الفردوس .

كل هذه الغيبيات لم تنج عندها الروح لسبب بسيط أيضاً ، وهو أن العقل لم يأسلاها عنها . وكيف يسأل العقل الروح عن هذه الغيبيات وهو لا يعرفها ، وانى للعقل ان يعرف رحاب الله وهو لا يدرك الا كل ما خضع للمسطرة والفرجار ، وكل مكان عنده مكان ذو ابعاد هي الطول والعرض والارتفاع . فإذا كان الأمر كذلك فدراماً توفيق الحكيم «يا طالع الشجرة» هي دراماً الانسان نفسه ، وهو تصور ذلك التناقض القائم بين عقله وروحه ، ذلك التناقض الذي ظل كامناً قبل الرسالات في الحضارات القديمة طالما كان العقل يستغل بالفلسفة أكثر من اشتغاله بالعلم ، فلما أخذ يشغّل بالعلم اكثر مما يشتغل بالفلسفة تكشف هذا الصدع في وجود الانسان وبلغ مبلغ الخرج حتى انتهى بهذه المأساة الغريبة والحكائية في «يا طالع الشجرة». اذن هي حكاية العقل المتهם ظلماً وحقاً بقتل الروح ، وهي تهمة كانت ظالمة ثم أصبحت اوستصبح عما قريب بحسب نبوءة الدرويش تهمة حقيقة نافذة . كانت ظالمة لأن العقل المتفسف ايام اليونان و ايام المصريين القدماء والوثنيات الاولى عامة كان لا يتعامل الا مع كليات الوجود ، فهو اذاً كان قريباً جداً من أحلام الروح رغم اختلاف دنيا العقل عن دنيا القلب ، فقد كان عقلاً اختلطت فيه الفلسفة والعلم بالدين والفن كما تختلط الروى

في أحلام الشعراء . ومثل هذا العالم الذي يسوده الانسجام الظاهر على الأقل لا يمكن ان يتهم فيه العقل بقتل الروح ، ومن أجل ذلك حلت سخرية الزوج حين زعم له المحقق انه لا شك قتل زوجته «لأسباب فلسفية» وأجباب محتاجاً : قل أي سبب تزيد الا الاسباب الفلسفية . ومن أجل ذلك جعل توفيق الحكيم نبوءة الدرويش على دفترين ، فهو لم يقرأ في اللوح ان الزوج سيقتل زوجته لا محالة الا مؤخراً ، ولم ير في رؤياه انه سيعذب مجثثها شجرته لتشمر الشمار الأربع ويتحقق «المعجزة العلمية» الا مؤخراً . فالعقل اذن لم يقتل الروح ، او لن يقتلها ، الا بعد ان تحول من عقل فلسطي في الفصل الأول الى عقل علمي في الفصل الثاني .

فمسأة الانسان في العصر الحديث ليست من كونه يحاول أن يشمل الكون كاه بفرجار العلاماء ، ولكن من انه لوح يكتُر من الأسئلة ، بل وشكاك لا يكف عن الشكوك . وهو يزعم لنفسه وزوجته الروح انه لا يشك في شيء ولكنه في الحقيقة معدب لا يكف عن السؤال ثم الشك منذ أن غابت الروح عن بارتها لتعود بالوحي العظيم – وكلما سئلت قالت بالمعنى الدائم الكامل على المسرح ما قاله التنزيل الحكيم : «قل الروح عالمها عند ربها ». اي باختصار : أيها العقل ، سلام بالإيمان ولا تحاول ان تعرف السر الأكبر . سلام كما كانت تسلام في القديم أيام أن كنت ترضى بالاحاجي والألغاز ، قبل الرسالات ، أيام الفراعنة واليونان الاقدمين ، اي في الفصل الاول . ففي نبوءة الدرويش وفي فن توفيق الحكيم ان العلم قاتل روحانيات الحياة او لا بد قاتلها اذا سار على هذا النهج الذي هو عليه سائر ، اي اذا استمر على المسائلة وطرح هذه الأسئلة السخيفة التي لا اجابة عليها ، اما لان الروح منهية عن الاجابة واما لان العلم لا يطرح على الروح الا اسوأ الاسئلة .

وفي نبوءة الدرويش وفي فن توفيق الحكيم أن العلم «متقدّر» له أن يعيش في هذا الوهم الأكبر ، ان شجرته لن تشم الشمار الأربع وان

جنته لن تتحقق على الأرض الا اذا سمد شجرته بجثة الدين واغتنى به وامتصه امتصاصاً كما نحنا نحن ونذكر على جثث العجول وعلى حطيم النبات . اقول : هو الوهم الأكبر ، لأن جثة الروح اختفت وافتلت من كيد العقل ، لأن الروح من جوهر ، الرحمن ، وما كان من الجوهر يعود الى الجوهر . واقول هي مأساة كبرى مأساة الانسان ، لأن قتل الزوجة انما اقترن بموت السحلية الخضراء التي كانت تحرس شجرة الزوج وتشيع فيها الخصب وتطرح عليها ثمار البرتقال في هذا الشتاء ، شتاء الحياة ، اي ان قتل العقل للروح والعلم للدين سيفضي لا محالة في الوقت نفسه الى تحطيم سر النماء والازهار في فكر الانسان ، فهذه السحلية التي حدثنا عنها توفيق الحكيم ليست الا تلك السحلية التي جاء ذكرها في القصص الشعبي في كل مكان من ريف مصر وحضرها انها مباركة محروم قتلها لانها سوف تفعل في الجنة ما تفعله الحور : تماماً فهما ماء من أذب البنابع وتبخه علينا ليحل علينا الرضوان . فنحن اذن بازاء مشهد انتحار الانسان في نهاية مسرحية « يا طالع الشجرة » لأن العقل إذ يقتل الروح والعلم إذ يقتل الدين انما يقضى على سر النماء فيه ويديم جنته المحدودة ذات الثمرة الواحدة طمعاً بالوهم في جنة ذات أربع ثمار على مدار العام والاعوام ، اي طمعاً في ان يقيم الفردوس على وجه الأرض .

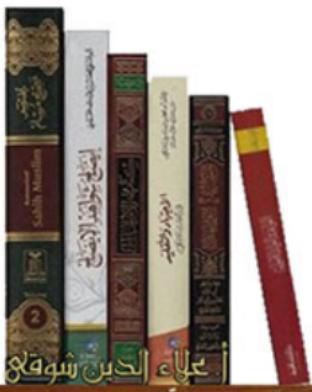
والمأساة كما يقول لنا الدرويش ومعه توفيق الحكيم مأساة مضاعفة لأننا نحس ان الجريمة كلها مدببة ، دبرها قدر لا يرحم او لا يكتثر . فغيبة الروح مكتوبة وشك العقل مكتوب وقتل الروح مكتوب وموت حورية الشجرة مكتوب ، ولم يبق الا ان « تعود » الزوجة او الروح كما وعد المحقق او ان يظهر الفقه الجديد او القانون الجديد كما وعد الدرويش الزوج ليغفو الله والناس عن هذه الجريمة العجيبة .

اما الدرويش نفسه فلا علم لنا ان كان حقاً ولیاً من أولياء الله الصالحين يقرأ على الانسان ما كتب حقاً في اللوح المحفوظ : قصة الجريمة والعقاب ، ثم

الغفران؛ ام انه شيطان مخايل خبيث من تلك الشياطين المخاتلة الخبيثة التي تزين لعلم الانسان انه مستطيع ان يحقق على الأرض جنة النمار الأربع ، أي الفاكهة المحرمة ، اذا افترس الدين وسمد به شجرة المعرفة . فسلوك الدرويش في قطار الزمن ، وفي كل مكان ، يخرج التذاكر من الهواء بالحلالجلا ويتبناً بأشياء تقع فعلاً ولا يتكلم الا بمقدار ، فلا نعرف ان كان ساحراً ماكراً من يحولون العلم الى غبييات ام ولیاً صالحًا من يقرأون الغيب المكتوب على جبين الانسان .

هذه اذن قصة الانسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين، فيها وعد بالغفران ولكن في ختامها ايضاً كوراس عجيب اختلط فيه كل الاناشيد والاصوات من صفير قطار الزمن الى اغنية الحصب المتجمعة حول شجرة او زيريس وبقرة ايزيس (هاتور) مرضعة الطفل الاهلي حوريس الى اغنية السبوع التي توحى بأن ترنيمة الروح لا تزال تسمع على الأرض رغم اختفاء جثتها .

فإن كنت قد قرأت في توفيق الحكيم شيئاً ليس فيه او نسبت اليه شيئاً ليس منه ، او له ، او قرأت في فنه خواطري فليس عندي ما أقدمه لك يا قارئي الا اعتذاري بأني انما حاولت في خشوع ان اجهده لألقي بصيصاً من النور على هذا العمل العظيم العميق الاغوار الذي توج به توفيق الحكيم مفرق الادب العربي الحديث؛ وجدد فيما اammo ان نجدد الكرمة الوارفة ونفيء بها على العالمين .



رفع أ. علاء الدين شوقي أسكنه الله الفردوس

الفهرست

صفحة	
٧	تصدير .
٩	جبهة الغيب .
١٩	الليل والوردة .
٢٥	ابن الانسان .
٣١	الطريق المسدود .
٤١	اللامتحني .
٥٠	اللص والكلاب .
٥٨	كيف تقرأ نجيب محفوظ
٦٦	بين القصرين .
٧٥	لعبة الحب .
٨٢	جميلة .
٨٨	القضية .
٩٩	اقنعة الرومانية .
١٠٧	الكوميديا الالهية .
١١٤	هوميروس في ندوة ناجي .

صفحة

- ١٢٤ من ادب كفاحنا القومي .
١٣٣ مؤرخ عظيم : شفيق غربال .
١٤١ الثقافة الاشتراكية .
١٥٠ فن الابتسام .
١٥٧ بيت العوانس .
١٦٤ ابن خلدون - ١ -
١٧٢ ابن خلدون - ٢ -
١٨١ ابن خلدون - ٣ -
١٩١ ابن خلدون - ٤ -
٢٠٢ بشر فارس .
٢١١ السمان والمرif .
٢٢١ السبنسة .
٢٢٩ ياطالع الشجرة - ١ -
٢٣٦ ياطالع الشجرة - ٢ -

صدر عن .

المكتبة التجاويف للتقطاعية والتوزيع والنشر

دراسات في النظم والمذاهب

للدكتور لويس عوض

العرب والفلسفة اليونانية

للدكتور عمر فروخ

تاريخ الفكر العربي

للدكتور عمر فروخ

ما هو الأدب ؟

بلجان بول سارتر

ترجمة : جورج طرابيشي

كأس نحمر

لأستاذ سعيد عقل

آثار الشاعي

لأبي القاسم محمد كرو

73 - 6 - 020